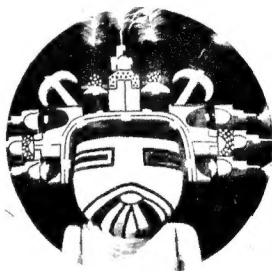


# الفن والحياة الاجتماعية



0030856



Bibliotheca Alexandrina

دكتور محسن محمد عطيه



# الفن والحياة الاجتماعية

توزيع  
دار المعارف بمصر  
الطبعة الثانية  
١٩٩٧



# الفن والحياة الإجتماعية

دكتور محسن محمد عطية

أستاذ ورئيس قسم النقد والتذوق الفني

بكلية التربية الفنية

جامعة حلوان



## فهرس الموضوعات

---

### الصفحة

٩	.....مقدمة	
١٣	..... الفن ظاهرة إجتماعية	*
١٩	..... الثقافة والمجتمعات البدائية	*
٢٣	..... الفن والوظيفة السحرية	*
٥٩	..... الأسطورة والحضارة الإنسانية	*
٧٠	..... الفن المصرى القديم والأساطير الفرعونية	*
٩٢	..... روح الطبيعة فى الفن الصينى	*
٩٩	..... ثقافة اليونان وفنونها القديمة	*
١١٣	..... الأسطورة فى العقيدة الإغريقية	*
١٢١	..... الفنون الإغريقية فى عصر الإزدهار	*
١٢١	..... العمارة الإغريقية	

## الصفحة

١٢٢	..... رسوم الخزف الإغريقي	*
١٢٣	..... النحت الإغريقي	*
١٢٥	..... فن التصوير الإغريقي	*
١٢٧	..... الفن الهلنستي	*
١٢٩	..... طراز الفن الأتروسكى	*
١٣٢	..... الفن الرومانى	*
١٣٤	..... الفولكلور والحياة الإجتماعية	*
١٤٠	..... الفن الأفريقى	*
١٤٧	..... الفن الأفريقى فى متاحف أوربا	*
	طراز فن الباروك بين العقيدة الصوفية والحياة	*
١٥٤	..... الأرستقراطية	
١٦٤	..... الفن والمجتمع فى العصر الحديث	*



## الصفحة

١٦٥	..... القرن العشرين والتطور الحاسم فى الفن	*
١٩١	..... الهوامش	*
١٩٥	..... المراجع العربية	*
١٩٧	..... المراجع الأجنبية	*







## مقدمة

لا يكتفى الإنسان بأن يكون فرداً منعزلاً ، لذا فهو دائماً يطمح فى أن يجعل فرديته اجتماعية ، من أجل أن يخرج من حدود جزئيته ، ليصل الى «الكلية» الشاملة للعالم المحيط ، فتتحول فرديته إلى فردية اجتماعية . هكذا يصبح من شأن الفن أن يحقق للإنسان تكامله ويعيد الوحدة بين الفرد والجماعة ، لأن الفن الذى يشكل وعى الإنسان هو أداة لإدماج الفرد بالمجموع .

ومنذ العهود البدائية نشأ الفن وتطور كإنتاج جمعى بالدرجة الأولى ، وكنشاط إنسانى وليد عصره ، ويعكس الأفكار والمشاعر السائدة ، بل وحاجات الإنسان ، وآماله فى فترة تاريخية معينة .

وقد كان للفن فى عصوره الأولى وظيفة نفعية ، لأنه يلبي حاجات اجتماعية ( مادية ومعنوية ) فهو من جانب يمثل أداة للعيش والعمل ، كما يستخدم فى تأدية الطقوس الخاصة بتقديس « عبادة الأجداد » ، أو طرد الأرواح الشريرة ،

أوجلب قوى الخصوصية . وهكذا كشف الفن عن محتواه الاجتماعي بإعتباره عملياً ، ولاينعزل عن المجتمع . اذ كان الفن فى المجتمعات البدائية وسيلة ينقل الإنسان عبرها أفكاره ، ويوضح من خلالها بواقعه ، إضافة إلى كونه يتضمن قيم اجتماعية وعقائدية ، يقدسها أفراد المجتمع . فرغم أن لغة التعبير قد اتخذت هنا شكلاً رمزياً ، وقطعا فهى تبدلنا اليوم غريبة وغامضة ، إلا أنها كانت وقتذاك واضحة لجميع أفراد المجتمع . هكذا يمكننا أن نفهم الوظيفة الاجتماعية للفن الذى فى قدرته أن يعكس الخبرات الإنسانية ، التى تراكمت عبر التاريخ الإنسانى . ولقد ساد المجتمعات البدائية فكراً روحياً ، ليس فيه فصل واضح بين الماضى والحاضر ، ولذا طبعت المظاهر الشخصية بآثار الأجداد والأسلاف ، حيث انتشرت فى هذه المجتمعات فكرة أن الإنسان ينتمى إلى روح الأجداد ، لأنه خلق من سلسلة لاتنقطع من الأسلاف . وهكذا يحقق المرء تكامله الفردى والاجتماعى ضمن ارتباطه بالمجموعة التى ينتمى إليها بروح الأجداد ويقوتها السحرية .

كانت وظيفة الفن فى عصوره الأولى من الناحية العملية تتمثل فى عمليات تزيين الأدوات والأسلحة ، ثم انتقل إلى مرحلة تقديم شكل الطقوس العقائدية السحرية ، ومثلما لم تكن تقاليد الحرفة فى هذه المجتمعات فردية ، بل جماعية ، فإننا نجد الأعمال الفنية ، ومن نفس المنطلق تتخذ صفة اجتماعية . وقد تحول الفن فأصبح أداة يصطنعها المذهب الحيوى ، الذى يجعل لكل شىء روحاً ، للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة مما يحقق مصلحة الجميع ، ولايلبث ان

يتجه ذلك تدريجياً إلى تمجيد الآلهة الجبارة ، ومن ينوبون عنهم على الأرض ، عن طريق الترانيم والمدائح ، وبواسطة أنصاب الآلهة والملوك ، ثم اتخذ الفن بعد ذلك قالباً دعائياً صريحاً ، أو مستتراً ، فى خدمة مصالح جماعات ذات صلات وثيقة بين أفرادها .

لقد قدمت الأبحاث فى مجال سوسيولوجيا الفن ما يؤكد على إمكانية دراسة الارتباطات المتبادلة بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الجمالية . وقد تناول إيبوليت تين Hippolyte Taine فى مؤلفه « فلسفة الفن » العبقرية الفنية على أنها محصلة قوى ثلاث أهمها « الوسط » ، ويقصد به تأثير الأشكال والمذاهب ، أو البيئة النباتية والجيولوجية والحيوانية ، ولقد دعى فى نظريته إلى مبدأ للحكم على الفن ، يقوم على عملية الملاحظة والتفسير ، مثل الذى يستخدم فى مناهج العلم . وتوصل تين إلى عوامل أساسية تحدد خصائص الأعمال الفنية هى : السلالة ، والبيئة ، والعصر ، ويتمثل عامل السلالة فى الإستعدادات الطبيعية الموروثة ، التى تؤثر فى العادات وفى الفنون ، أما عامل البيئة فهو الحقيقة الجغرافية والإقتصادية والثقافية ، وأما العصر فهو الرابطة التاريخية السياسية، ويعنى أن ماضى الفن يؤثر فى حاضره ، وهكذا فسر المذاهب الفنية على أنها انعكاس لنظم اجتماعية ولعادات العصر والحالة العامة للتفكير . وبذلك يمكن رؤية النحت الإغريقى على أنه نتاج وطن أحب جمال الأجسام ، والكاتدرائيات القوطية هى نتاج عصر القساوسة الفرسان ، أما التراجيديات الكلاسيكية فهى تصوير للعالم المنظم ، الذى يحدد فيه كل شىء مقدماً ، مثلما كان يحدث فى

القصور ، وأما الرومانسية فهي تتبع من تهاون في النظم وتحطم الإطارات الاجتماعية . وكان تين قد تناول العمل الفني من خلال الظروف التي ظهر فيها ، ومن خلال تأثيره وتأثيره في المجتمع بنظمه وقيمه ، ومالها من تأثير على تفكير الفن وكيانه ، بل ومن خلال الانتماءات السياسية والاقتصادية والأخلاقية . فالعمل الفني الذي يجسد معتقدات الفنان ويعكس سمات العصر الذي ينتمي إليه ، يمكن دراسته من خلال صلته بمجتمعه .

ان الفن يتأثر في المجتمع بالأفكار الأخلاقية للعصر وبمستوى الثقافة والنوق ، والمعتقدات الدينية السائدة بما يترك أثره على الفنان ، وبالتالي على أعماله ، إضافة إلى العوامل التي تنتمي إلى الفن ذاته ، مثل الأساليب والأنماط الفنية بدلالاتها الخاصة من وجهه نظر الفنان . فرغم أن أى عمل فنى يعتبر منفرداً ومتميزاً عن غيره من الأعمال ، فإن هناك من الخصائص المشتركة بين الأعمال الفنية المختلفة ، مما يسهل علينا عمليات التصنيف والربط والمقارنة بينها . وفى رأى « مالرو » ان عمل الفنان هو الانتقال بفنه من عالم للأشكال إلى عالم آخر للأشكال ، فعندما يقلد « ديجا » فى رسمه فن « هوكوساي » فذلك يحدث من خلال فكر واضح نابع من داخل الفنان ، الذى به يتحول نشاط النقل التقليدى إلى الربط الحقيقى بين الحركة الانطباعية ، وإبداعية الرسوم اليابانية . وللقوى الإقتصادية تأثيرها على أعمال الفن ، فطالما يتألف العمل الفني من موضوعات لها دلالات اجتماعية ، فإن الأشكال غالباً تتمتع بإرتباطات انفعالية اجتماعية ، وكذلك الرموز المستخدمة فى الفن ، من أجل التعبير عن الأفكار وإتجاهات التي تعكس ايدولوجية عصرها .



## الفن ظاهرة اجتماعية

ان وجود الفن يرتبط دائماً بالظروف الاجتماعية ويتطور وفقاً لقوانينه ، ويؤكد التاريخ الإجتماعى للفن أن الأشكال الفنية لا تنشأ عن وعى فردى فقط ، وإنما هى أيضا تعبير عن نظرة يحددها المجتمع تجاه العالم . وهكذا يخضع الفن لأيدولوجيات خاصة تقوم على أسس اجتماعية ، وتكشف عن نظرة خاصة تجاه العالم . ولذلك فإن الفن كان دائماً على صلة وثيقة بالعصور التى نشأ فيها ، وهو كبنية ثقافية كان فى وقت ما بمثابة أداة ووسيلة حيوية للسيطرة على الطبيعة ولتنظيم المجتمع ، غير أن أثار الماضى تخضع دائماً لعمليات الكشف وإعادة التقدير ، فى ضوء وجهة نظر الحاضر ومعاييره . والتأثير الثقافى والفكرى للفن يتضح فى إمكانية تجسيد الفن لأفكار محددة أخلاقية أو فلسفية ، مرتبطة بالحياة الواقعية وبالحاجات العملية لفئات اجتماعية معينة ، وفى شكل صور فنية من شأنها التأثير على انفعالاته وأحاسيسه ونفسيته . فالأعمال الفنية ذات المضامين الأيدولوجية كانت دائماً تعبر عن قناعات ومواقف معينة ، والفن ذاته هو مرآة للثقافة ، وأحد دعوماتها ، ويظهر ذلك من خلال ما خلفته الحضارات المختلفة من أثار وفنون تشير إلى معرفة وثقافة الإنسان على مر التاريخ .

رغم أن معظم موضوعات الرسوم فى الفن المصرى القديم كانت تصور الفلاحين وهم يزرعون أو يحصدون ، أو يمثلون أحداثاً اجتماعية لها مكانتها المحددة ، ووظيفتها المقررة فى الحياة ، إلا أنه فى مصر القديمة كان ينظر إلى

العالم الآخر على أنه أساس الحياة ، إلى الحد الذى صار معه الحاكم الموله  
 منتمياً الى عالم الموت أو الأبدية ، وهو الذى يتحكم بقدرة التواصل المباشر مع  
 العالم الآخر ، الذى هو الأرضية الصلبة التى يرتكز عليها البناء الاجتماعى .  
 بكليته .

وعندما تشكل وعى المجتمع اليونانى ، بعد مواجهته البطولية لتدفق الفرس ،  
 وتدميره للتهديد الآتى من الشرق ، ولد الفن من أجل ان يجسد معنى الإنسانية  
 التى فرضت نفسها على الحياة الاجتماعية فى الطبيعة . وقد أصبحت الالهة  
 اليونانية تعلم الناس كيف يتخلصون من عادة القوى التجاوزية ، وأصبحت  
 الوجوه المنحوتة فى الفن الهلنى تعبر عن إرادة إنسانية ، فى إبراز قوة الفرد  
 الخاصة ، بل تكشف عن إرادة الفنان ذاته . ان فى الفن الإغريقى ثمة نشدان  
 للحرية حيث أصبح الفنان فى المجتمع اليونانى واعياً بضرورة التخيل فى حدود  
 الواقع الحقيقى .

وقد ضحى الفن البيزنطى بكل ماهو مؤقت وعابر ، من أجل عالم علوى  
 وسماوى ، فأصبح لايعبر اهتماماً للمعالجات الشكلية ، مثل رشاقة الجسم أو  
 دقة الرسم ، بمفهوميهما الواقعيين ، التى كانت من مهام الفنان فى مجتمع  
 اليونان القديم . أما الفنان البيزنطى فكان كل همه منحصراً فى تجريد شكل  
 الإنسان من صفته المادية ، وإحالة إلى رموز شكلية آتية من عالم مقدس . هكذا  
 تجمعت حركة الأجسام فى التماثيل البيزنطية واتسعت العيون وأضيفت الهالات



الذهبية لرؤوس القديسين في الرسوم الجدارية فاكتسبت إحياء بالقدسية.

وجاء الأسلوب القوطي فعمل على تأكيد وجود الإنسان على حساب المطلق. ومن هنا عادت إلى الوجوه صفتها الإنسانية، وافترقت جزءاً من قداستها، واستغنى عن الرمز في التعبير عن المعاني الإنسانية التي أصبحت تحرك عواطفنا. ورغم أن الأسلوب القوطي كان قد حافظ على قدر من الطابع الديني في صور القديسين، فإن عصر النهضة قد عمل على التخلص من كل أثر من العصور الوسطى متحولاً عن الصيغة الأخروية، متجها نحو مثالية ألت بالتدريج إلى واقعية مادية. ولقد أصبحت صور القديسين في ذلك العصر تنتمي إلى حياة أهل الأرض.

وكان قد أعطى مناخ المدينة في البندقية وفلورنسا مبدأ التمثيل في فن الرسم قوة، حينما تحول إلى نوع من الكشف المنهجي للبعد والفضاء، بالقدر الذي أصبح معه هذا الفضاء في ذاته، والذي كان بمثابة قضية حظيت باهتمام الفنانين، يمثل تجربة إنسانية، بحيث تم تجريد من الواقع، وعولج منفصلاً بشكل واع ويتأمل منظم. هكذا تمكن الفنانون في عصر النهضة أمثال «بيرو ديللا فرانشيسكا»، «ليوناردو دافنشي»، «ورافائيل»، بفضل إرادتهم الواعية من معالجة التجربة الإنسانية في الفضاء، في إطار نظرية تستوجب البرهان، وفي إطار التخيل تبعاً لما هو حقيقي. وقد كانت صورة الإنسان في رسوم فناني عصر النهضة تظهر كنوع من التمرد على اللاوعي،

ومحاولة لاستعادة مكانة الروح من الجسد والتأكيد على الوجود  
الديني له .

تسمى الطبقات في المجتمع إلى تجنيد الفن من أجل خدمة أغراضها ، لذا  
نلاحظ أن أسلوب وشكل الفن السائد في مجتمع وعصر معين يرتبط بالطبقة  
السائدة . فالنظام الأرستقراطي دائماً يصاحبه فن متشبهت بالأسلوب ، أما  
الحركات الشعبية فمرتبطة بالفن الواقعي . هكذا للتعرف على أسلوب فني معين،  
ينبغي أن ندرس الظروف الاجتماعية التي تميز عصره في إطار سياقه الحقيقي .  
وإذا لم نبحث عن الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعات الفنون وأشكالها  
ومضامينها ، والتي هي متغيرة دائماً ، فسوف تكون رؤيتنا بعيدة عن الواقع ،  
لأن العنصر الاجتماعي في تحديد أسلوب الفن حاسم .

ورغم ذلك فإن احتمالات تدخل الحرية في الحياة الجماعية متنوعة ، وكذلك  
الفن يقدم صوراً متعددة بشكل لامثيل له . وذلك ينطبق على فن العصور  
الوسطى الأوربية الذي يكشف عن اختلافات عميقة وجذرية فيما بين أعمال  
النحت والعمارة ، رغم ما يوجد بينها من وحدة متناغمة ودلالات متشابهة .  
فالتنوع المدهش للوظائف التي يمارسها الفن في حقبة ما ، في أحد المجتمعات  
يمكن أن تكشف عنه دراسة التأملات الخيالية التي تحدث في الحجر والألوان  
والكلمات ، التي كل على حدة تشكل تعريفاً للإنسان له خصوصيته وفرديته .

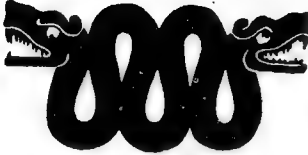
وفى العصر الحديث أصبحت باريس ، مثلها مثل لندن ونيويورك ، منطقة تجذب الفنانين من كل البلاد الأقل تطوراً ، حيث يكون هناك أكثر تحسباً من أي مكان آخر للوظائف الجديدة التي يمارسها الفن فى المجتمع الصناعي . لقد جعل التطور التقنى فى المجتمع الحديث التحقق المباشر لكل أشكال الفنون المعروفة مقبولا وسمحاً . ويفضل تقنيات الإنتاج الآلى أصبح الإنسان الحديث الوارث لتناقضات العالم بكامله ، ومنذ ذلك الوقت اختفى مفهوم الفن الذى يقوم على مبدأ الوعى أو يمارس فى اطار نخبة ضيقة فى المجتمع .

ولقد ظهر فى المدن الصناعية الحديثة نوع من المشاهدين والقراء يشكون مجتمعات مؤقتة كاذبة وغامضة ، وخاصة وسائل الإعلام السمعية والبصرية وأصبح الفن سلعة ، مع كل ما يحمله ذلك من اخفاء للجوهر الإنسانى . وفى البلدان الصناعية الحديثة أصبحت الفئة الأكثر عدداً من الجماهير هى الطبقة الوسطى ، وهى تمثل المستوى الأقل تحديداً فى مجال الإبداع . وقد حققت الأشكال الفنية درجة أكبر من الإنتشار . أما مضمون الفن فى مثل هذه المجتمعات فيتمثل فى الانتشار الواسع لفن « البوب آرت » ، وأنواع الرسم غير التصويرى الذى صنع من أجل اشباع واقعنا اليومى ، بإشارات تردنا مباشرة إلى أفعال متتابعة بالألوان والأشكال الموضوعية فى تقديم الفوتوغرافيا الدارجة وممثلى السينما . أما فى عام ١٩١٢ فكان كل من « براك » ، « بيكاسو » مأخوذين بالحركة التكعيبية التى كانت فى أوج تطورها ، فقد أبرزتا تفكك الغرض الذى كانا يحاولانه ، وذلك بتحويل تاليفهما إلى نظام مسطح نرى بعد

واحد ، حيث تلتقى فى بنية مدروسة طويلا مع أغراض « شتى » من الواقع اليومي . ولقد رفع « جون جريس » هذا الفن إلى قمته فى « الأوراق الملصقة » حيث أصبحت قطع الأبسطة الموشاة ، والأشرطة والزهور الذابلة ترافق لوحات من الطبيعة الصامتة ، أو الحروف والكلمات . ويصرح " أندريه بريتون " بأن جمالية اللصق فى تلاقى اللامألوف مع الغير متوقع بما يقرب الحياة بعنف . وقد عمد جون جريس إلى اظهار إحساسه بالغربة الدائمة تجاه عالمه الاجتماعى ، من خلال جمعه فى فنه بين المتناقضين من العناصر الخيالية والواقعية . لقد أراد تجسيد معنى الجمال الآخاذ ، الذى ينتج عن المجابهة العنيفة بين المعتاد والخيالى ، أو الخلط بين نوعين من التصنيفات فى بناء واحد . أما الدادائية والسريالية فقد عمقت هذا التجاوز وأصبح اللامتوقع والمستهجن والمفاجىء قيماً للتعبير عن الحقائق الميتافيزيقية . فإن التعبير عن حيوية العالم المذهلة فى رأى السرياليين يتمثل فى اكتشاف غرابته ، وقد وصلت هذه الجمالية الجديدة الى حدتها عندما التقى السرياليون بالفن الزنجرى ، ففى هذه الفترة أعطى فن الرسم تصويراً مذهلاً ، وذلك عندما عملت الحساسية الحديثة على التقريب بين عناصر يستهان بها عاطفياً فى الظاهر .



## الثقافة والمجتمعات البدائية



ظل مفهوم الثقافة ، قبل القرن التاسع عشر حبيساً بين نزعات فردية أوربية تدين بمبدأ الإنسانيات الإغريقية - اللاتينية ، ثم أخذ هذا المفهوم في الإتساع «حتى ضم مجالاً جغرافياً أوسع ، ومعنى اجتماعياً أشمل ، إلى ان ظفر بدراسات «ليفى بريل» عن ثقافات المجتمعات البدائية» (١) .

ان التفكير عند الرجل البدائي كان مرتبطاً بالإحساس دائماً ، فلا يوجد مستقلاً أو منفصلاً ، بل هو لصيق بالظواهر المادية . وقد أكد يونج في كتابه «سيكولوجية اللاشعور» ، والذي صدر عام ١٩٢٩ ، على الارتباط الدائم بين تفكير الإنسان البدائي بإحساس بون انفصال ، وبشكل متجسد ومطلق ، لأن تفكير الإنسان البدائي يرتبط بالظواهر المادية ، أو يقوم على التشبيه ، كما أنه لا يدرك فكرة الإله كمحتوى ذاتي ، إذ أن الشجرة المقدسة التي يسكنها الإله هي الإله نفسه . ولم تكن الثقافة في المجتمعات البدائية تخلو من أسباب التكامل فيما بين بنياتها الأساسية الاجتماعية والإقتصادية والعقائدية والعملية ، التي بدت في اتساق وترابط وثيق ، مما زاد من فاعليتها في هذا النظام ، وأدى إلى ضمان التكامل بين اتجاهاته وفعاليتها في سياق إنساني .

- ولما كان الدين يمثل أحد أنماط السلوك الثقافي الذي يرتبط بغيره من الأنماط الثقافية ، فذلك يفسر السبب الذي جعل الإنسان البدائي يرى في الأرض موطناً لأسلافه ، وهى لذلك قيمة مقدسة ، ومن هنا نشأت الصلة الوظيفية بين الدين والعوامل الإقتصادية . فرغم أن كاهن القبيلة ، الذى يمثل حلقة الوصل بين الأحفاد والأسلاف ، لم يكن بالضرورة زعيم العشيرة ، وإنما كان بمثابة منظم لوحدة العمل التعاونى . ان المجتمع البدائي يقوم فى كل علاقاته على أساس القرابة « فلأن المئات من أفراد المجتمع ينتمون الى نفس الجد ، لذا فإنهم يتصرفون مع بعضهم على أنهم أقرباء » .<sup>(٦)</sup> ومفهوم القرابة بمعناها الكلى الذى يعتنقه الناس فى المجتمعات البدائية يوحى بمعنى « الميلاد من أصل واحد » . وبالرغم من تقلص الروابط العضوية والإنفصال بين الأفراد فى الحياة المدنية بعضهم عن بعض ، وإحساس كل فرد بعزلته الشخصية فى مواجهة الحياة ، نجد على العكس من ذلك ، ان الخط الذى يقصل بين العالم الداخلى للذات والعالم الخارجى للجماعة ، فى المجتمعات البدائية هو فى نفس الوقت خط يصل بينهما ويؤدى إلى تلاحمهما .

والثقافة هى « ذلك الكل المركب الذى يضم فى نطاقه المعرفة والاعتقاد ، والفن ، والقانون ، والأخلاق ، والتقاليد ، وغير ذلك من أشياء يكتسبها الانسان كفرد فى مجتمع » .<sup>(٧)</sup> غير أن هناك بالطبع اختلاف فى الزوايا التى ينظر منها إلى مفهوم الثقافة ، فالأنثروبولوجى يفهم الثقافة على نحو مختلف لما يذهب اليه عالم النفس ، أو عالم الاجتماع أو الأديب أو الفنان . والفن كبنية ثقافية له بعده

الخاص الذى يتشكل من سلسلة متعددة الطقات ، وهو يكشف بالتالى عن تشبع بالأساليب الأيويولوجية فى التعبير ، ويتجه إلى الأهداف الاجتماعية والمذهبية .  
غير أنه ورغم أن الفن يعد أحد المصادر الثقافية فى المجتمع ، فهو يسهم فى زيادة معارفنا عن العلم والإنسان ، وهو مصدر غنى للمعرفة ، إلا أنه ينبغي التمييز هنا بين المعرفة العلمية ، والتمثيل الفنى ، ذلك يرجع إلى أهمية النمط الفنى والاتجاهات الأسلوبية ، التى يتميز بها الفن ، والتى ليس لها دور كبير فى مجال العلم .

وهنا يمكن النظر الى الفن وتطوره على أنه مجالا للبحث عن حلول لبعض مشكلاته الصورية ، أو هو تطور مستمر فى أساليب الصياغة والتقنيات الشكلية . ويمكن تطبيق هذا المنطق فى دراسة تطور التاريخ ، إذا كان يمكن تتبع تطور اتجاه طرازى موحد . والطراز الفنى كشكل ثقافى للجماعة ، لا يمكن ان يكون قد تم إنتاجه من قبل أفراد معينين ، دفعة واحدة ، غير أنه بالتأكيد قد نشأ عن رؤية خاصة ، لا يمكن ان تتحقق لغير الفرد ، وحتى لو لم نكتشف منشئها ، وتتدخل فى عملية إبداع أثر فنى العوامل الفردية والاجتماعية ، وأيضا الحياة الباطنية والبيئية ، ومعانى الأصالة والتقليد ، بطريقة متشعبة ومعقدة ، كما أن الشخصية الفنية الخلاقة المنفردة تنبثق من خلال التفاعل خطوة بعد خطوة فى تربة بيئته ومجتمعه .

لقد كان الفن على صلة وثيقة بالعصور التى نشأ فيها ، وكانت قد ظهرت

عملية التشكيل الصوري ، الذي يميز بين فروع الثقافة ( العلم والفن والدين ) ،  
والفصل بينها ، فقد ظهرت مع قابلية الإنسان للتكيف الذهني ، وقدرته على  
التجريد . وقد استقل الفن بذاته استقلالاً متزايداً منذ ذلك الوقت فصاعداً ،  
دون انقطاع ، ورغم ذلك لانعثر في أية مرحلة من مراحل تاريخ الفن ، على  
تصوير فني مستقل استقلالاً تاماً عن الظروف الإقتصادية والاجتماعية  
المعاصرة له .

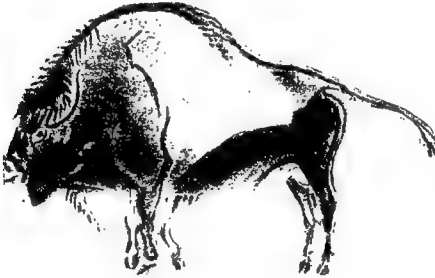






## الفن والوظيفة السحرية

منذ ظهور الإنسان العاقل في مراحل حضارية اصطلاح على تسميتها بالصور الحجرية ، نسبة إلى الأدوات التي استخدمها الإنسان في ذلك العصر ، والتي صنعت من الحجر ، نشأت الحياة البشرية الاجتماعية . وكان الفن البدائي قد ظهر نتيجة لسلسلة من تطورات المجتمع والعمل التي حدثت خلال تحولات الإنسان وارتقاء مستوى مهارته وحواسه .



رسم لحيوان البيزون على صخور كهف التاميرا بلسبانيا

لقد ارتبط وعي الإنسان في المجتمع البدائي ارتباطاً مباشراً بالنشاط العملي والتجربة ، لذا ظهر الفن في عصوره الأولى ، وقد اتخذ شكلاً نفعياً ، وليس من أجل التعبير عن مشاعر جمالية معينة ، انه كان طلبية ل حاجات

اجتماعية. فإن الإنسان في تلك المرحلة لم يكن قد توصل بعد إلى إبداع التجريد الديني ، أو الإيمان في قوة ماوراء الطبيعة . غير أن الثقافة البدائية كانت قد أحرزت تقدماً شاملاً ، فأخذت الطقوس الجماعية تزداد شيوعاً في القبيلة ، وظهرت الطقوس في قالب احتفالي ، مما بث في أفراد القبيلة شعوراً بالجماعة والتعاون فيما بينها ، ومن ثم توزعت الوظائف الشعائرية فيما بينهم . فبينما لم تكن الوسائل الدنيوية العادية لاتكفي لإحلال الاستقرار بين العشيرة المجزأة اجتماعياً ، حل النظام بين أفراد القبيلة من خلال شكل الشعائر ، وبفضل مساعدة قوى خارقة للطبيعة . في ذلك الوقت لم يكن الإنسان يعيش فقط جنباً إلى جنب مع الماموث ، وإنما قام أيضا بعكس صورة ذلك الحيوان في رسومه التي خلفها على سطوح جدران الكهوف ، يشير إلى ذلك بوضوح رسم الماموث ككشف عنه في كهف « لامادلين » بفرنسا عام ١٨٦٤ . وبعد مرور خمس سنوات تم الكشف عن رسوم أخرى ، عندما « عثر مارسليوني دي سوتولا ، من المهتمين بدراسة آثار الإنسان القديم ، مصادفة على مدخل كهف « التاميرا » سنة ١٨٦٩ » (١) في التاميرا على خليج بسكاي في شمال أسبانيا ، وهي مجموعة من الكهوف شريط بعدد من مجارى المياه الأرضية ، وهي ثلاثة كهوف اتخذ ثالثها شكل حنية ، يعتقد أنه مكان العبادة . والصور الأولى رسمت بالألوان ، تلتها رسوم تشبعية سوداء وحمراء ، وفي الرسوم ظهرت الخطوط والعلامات التي تشبه أسنان المشط على أجسام الحيوانات ، وأشرطة متعرجة حمراء ، ضمن أشرطة متوازية ورموز . لقد عثر في الكهف على صور جميلة أنجزتها موهبة متطورة تمتع بها انسان ما قبل التاريخ ، إنها من أهم آثار الفن البدائي المميز

للعصر الحجري القديم الأعلى . وعندما نشر دى سوتولا كتاباً يوضح أهمية كشفه لهذه الرسوم ، لم يصدق علماء الأجناس على أصالتها ، بل اعتبروها عملاً مزيفاً ، ذلك لعدم اقتناعهم فى قدرة الرجل البدائى على اخراج مثل هذه الرسوم ، التى تتميز بواقعية مذهشة . « وظلت هذه النظرة مدة خمسة عشر عاماً ، حتى تم تأييد صدق كشف دى سوتولا بعد وفاته »<sup>(٥)</sup> ، وتأكدت أصالة الرسوم ، وتأكدت حقيقتها ، « وان فن التاميرا الذى أنتج فى العصر الباليوليثى هو من عمل إنسان عاقل تماماً »<sup>(٦)</sup> . بل اعتبر هذا الكشف تحفه وظاهرة من أغرب الظواهر ، لأن الرسام قد استطاع فى مثل هذه الرسوم تجسيد الإنطباعات البصرية عن الحيوانات والفوارق اللونية الدقيقة . وقد بدت أجسام الحيوانات نتيجة لمهارة الرسام فى توزيع الظل والألوان المشبعة تتمتع بيزور تشكيلى واضح . وكانت قرون الحيوانات وعيونها وحوافرها ترسم باللون الأسود بينما تدهن أجسامها بالبنى الأحمر . ومن ثم أعقب ذلك الكشف العديد من الاكتشافات فى مناطق أخرى ، فباكتشاف رسوم مقاطعة الجيرونند عام ١٨٩٦ ، التى وجدت مغطاه جزئياً بالترامات الكلسية ، حظيت أول الآثار بإعتراف الخبراء مباشرة بأصالتها ، واكتشف أيضاً كهف فونت دى جوم Font - de - Gaume فى دورونيا بفرنسا عام ١٩٠١ ، وكهوف الألاس قرب مونتياك بفرنسا ( منطقة دورونيا ) عام ١٩٤١ ، وقد وجدت عبارة عن قنوات مائية تحت الأرض ورسوم على جدرانها وسقفها صور الحيوانات ، فى أماكن بعيدة عن فتحات مداخل الكهوف وأماكن السكنى ، وهناك أيضاً رسوم عشر عليها فى منطقة فرانكو كنتبرية Franco - Cantbrian بين فرنسا وإسبانيا ، وفى منطقة تايجا ، وفيها كهوف

جارجاس والأخوة الثلاثة ، في جبال البرانيس . وكل رسوم هذه الكهوف  
«تشابهت مع رسوم كهوف التاميرا ، من حيث أسلوبها وأشكال ووضعية  
حيواناتها ، وفي رسوم بعض الأشكال البشرية » (٧) .



رسم حيوان البيزون وحيوانات أخرى وقد طبعت كهوف الإنسان الأول  
فوقها والتي ترجع إلى حوالي ٢٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد

ومن المعروف الآن أن إنسان العصر الحجري القديم الأعلى « قد عاش فى الفترة ما بين ٢٠ ألف الى ٢٠ ألف سنة قبل الميلاد » (٨) ، تلك الفترة التى ترجع اليها رسوم الكهوف ، التى رسمها قناص الوعول ، والذى عاش قريبا من مياه الأنهار جامعا للطعام ، أكلاً لحوم الحيوانات التى يصطادها وسط بيئة قاسية . وهو عرضة للعواصف والوحوش الضارية المفترسة ، يبحث عن شق فى جبل يأويه من شر بيئته ، أو كهف يستقر فيه هو وصغاره ، رغم مهاجمة الديبة ، التى كانت تفتك به ، مما أنبت جذور الخوف فى نفسه . وكان الخوف فى الغالب هو الدافع وراء رسومه للحيوانات ، التى حاول فيها بشكل مقنع أن يشخص وضعا أو فعلا . إن هذه الرسوم تعكس الرصد الحاذق ، والذاكرة الفذة للفنان الضياد الذى كان يرى ويسجل ، ويبرز مظهر الحيوان وهيئته المتميزة فى رشايقته ومراوغته ، وقد تمكن من استخدام الفرشاة ، التى صنعها من شعر الحيوان أو من فروع الأشجار فى نقل الألوان إلى سطح الجدار ، بعد أن تطحن حتى تصبح مسحوقاً ، ويتم مزجها ببعض الشحم الحيوانى ، حيث يصنع تلك الألوان فى قرون الوعول المجوفة ، يلفها حول وسطه ، وبذلك سهل عليه الرسم والتلوين ويديه خاليتان (٩) .

عندما إزداد تعقد تقنية الصيد فى العصر الحجري القديم ( الأعلى ) وتم تدعيم أسس المجتمع العشائرى البدائى ، اتسعت مدارك فكر الإنسان البدائى وازداد ثراء عالمه الروحى ، وبإكتشافه أساليب استخدام الألوان ، وطرق معالجة الحجر والعظم ، أتاحت له فرص أرحب لعكس ظواهر الطبيعة المحيطة ، وبخاصة

عندما استطاع بإستخدام مهارة توزيع الظلال والألوان الفاتحة ، تمكن من تشكيل هيئة الحيوانات فى الرسم ، فصارت الأماكن التى يسقط عليها الضوء أكثر بروزاً ، فى حين جاءت الخطوط أقل وضوحاً ، وظهرت بأهتة مكسرة . هكذا أخذ الرسام يعتنى بربط أجزاء الجسم ككل ، واكتسبت الصورة وحدة تشكيلية . وقد ظهرت فى كهوف « مارسونال » و « جارونى » أجسام الثيران البرية مرسومة بالنقط الحمراء ، وصور لجياد ترعى ، حفرت على أبدانها أشرطة رمزية، أما الرؤوس الأدمية فكانت تختفى وراء أقنعة ، اضافة إلى الرموز التى تمثل مفاهيم سحرية مرتبطة بنشاط الصيد . وقد كشفت رسوم كهف فونت دى جوم Font de Gaume عن أشكال سحرية يقصد منها ضمان إيقاع حيوان الماموث فى شراك الصيد . وتشير الدراسات الإثنوجرافية الى نفس الظاهرة فى رسوم الهنود الحمر فى شمال امريكا ، الذين مايزالون يستخدمون مثل تلك الأشكال التى تسجل حيل الإنسان البدائى فى صيد الحيوانات . ورغم كون الإنسان البدائى لم يكن يدرك فى رسومه مفهوم الأفق ، ولا معنى التركيب الذى يقوم على أساس التتابع المنطقى ، أو التوزيع المنظم للأشكال المنتشرة على السطح المرسوم ، غير أنه استطاع ان يوسع من رسومه ويعمق تصوراته عن الواقع ، وبلغ قدرا عاليا من المهارة والمعرفة التى حقق بها مثل هذه الروائع الفنية . ويؤكد جومبريتش أن لرسوم الحيوانات التى اكتشفت مغزى سحرى فهى « لم تكن مجرد أعمال فنية ، وانما كانت صورا لها وظيفة محددة ، وأنها ليست شيئا جميلاً لينظر إليه ، وإنما هى أشياء قابلة للإستخدام »<sup>(١٠)</sup> ويؤيد هذا الرأى جوردن تشايلد حيث يقول : « أن الرسوم والصور فى كهوف فرنسا التى يعجب



رسم الحصان المينى فى كهف لاسو بفرنسا يوضح الحيوانات الطريدة وقد اصابتها السهام





بها الفنانون الحديثون كان لها عند الرجل البدائي هدف نفعى بالدرجة الأولى يتم بواسطة السحر ، ذلك لم يمنع الفنانون من أشباع الحاسة الجمالية لديه ليجعل رسومه جميلاً .<sup>(١١)</sup> فلما كانت مثل هذه الصور ترسم داخل كهوف مظلمة وغائرة في باطن الأرض ، وعلى سقف الكهف ، حيث رسمها الإنسان في ذلك الوقت وهو مستلقياً على ظهره ، ولكون الأماكن التي رسمت فيها هذه الصور تقع في أعماق الكهف فقد استعان الإنسان في تنفيذها بالمشاعل المضيئة . حيث عثر عليها في أجزاء لم تكن مسكونة ، ولم تكن قريبة من مصدر لضوء الشمس ، ويتعذر الوصول إليها ، بل كانت مظلمة لاتسع ارتفاعاتها قامته الإنسان ، منلماً هو في كهف مونت دى جوم بفرنسا . مثل هذه الرسوم قطعاً كانت تنفذ من أجل استخدامات سحرية بالغة الفموض ، تهدف إلى السيطرة على عالم الوحوش ، بتثبيت روحها والتحكم فيها ، وبخاصة وأنه قد لوحظ خلو معظم رسوم الحيوانات من تمثيل الأشكال البشرية ، وذلك يرجع إلى عدم رغبة الإنسان الأول في رسم ذاته ، فهو « يخاف من أن يتبعه الشؤم الذى يقيد به الحيوان إذا رسم صورة واضحة لنفسه » .<sup>(١٢)</sup> وحتى لو رسم الإنسان في الحالات النادرة فإنه يظهر متخفياً بقناع ، كما هو في كهف « لاسو » ، حيث رسم بشكل العصا وله وجه الطير . وفي كهف « الأخوة الثلاثة » في فرنسا رسم مخلوق غريب الشكل يرتدى قناعاً ، وله قرون غزال ومخالب الدب وذيل الذئب ولحية الرجل ، وأجزاء من جسم الأسد ، ويشير الرعب في قلب من يشاهده ، ويعتقد انه يتخفى تجنباً لتوريط ذاته في السحر . وفي إقليم فرانكو كنتبرية Franco Cantbrian الذى يقع إلى الشمال وإلى الجنوب من جبال البرانس ،

اكتشف فى مائتى موضع على أعمال مرسومة أو منحوتة أو مجرد زخارف ،  
 وأيضاً على الأنواء التى كانت تستعمل فى الرسم ، والتى ترجع كلها إلى  
 العصر الباليوايى . ومن بين الصور الملفتة للنظر الأقنعة وصور الرجال الذين  
 يتخفون فى هيئة الحيوانات ، وبينها ظهرت كثير من الرموز الطقوسية التى تمثل  
 لغز الخصوبة ، وفكرة الإنسان حول الميلاد والموت . وقد عثر كذلك فى كهوف  
 مارسونلاس Marsonlas ، وجارونيى Garonne وهانزيتى Hanrite على رسوم للثور  
 البرى ملونة بنقط حمراء ، وظهر وسط أحد هذه الرسوم حصان يرعى ، حفرت  
 على بدنة أشرطة رمزية ، وكذلك تظهر رؤوس آدمية متجهة الوجه ، ومتخفية  
 وراء أقنعة ورموز ، تكشف عن مفاهيم سحرية مرتبطة بنشاط الصيد . أما فى  
 كهف فونت دى جوم Font de Gaume فقد رسمت الرؤوس والعيون بطريقة تشبه  
 نوع من حفر الوحوش ٥ × ٥ ، وقد لجأ الصياد إلى وضع مثل هذه الأشكال  
 اعتقاداً منه بأنها تضمن حصيلة الصيد عند الإيقاع بميموان الماموث ( الفيل  
 البائد ) . وتشير المعطيات الإثنوجرافية إلى أن الهنود الحمر فى شمال أمريكا  
 لايزالون يستخدمون مثل تلك الأشكال ، وهى تضم التشكيلات الرمزية المبكرة  
 مثل الأقواس ، ويقع الدم على الحيوانات ، كإشارات سحرية . وإلى العصر  
 الحجري الوسيط ( الميزوليثى ) الذى استمر فى أوربا فى الفترة بين ٨٠٠٠ حتى  
 ٢٠٠٠ ق م ، ترجع الرسوم التى يظهر فيها وحيد القرن يرتع ، والإنسان  
 يرتدى أقنعة على هيئة رؤوس الحيوانات أو يتخذ هيئة الحيوانات كاملة ، اعتقاداً  
 فى ان ذلك يقبه شر السحر ، أما فى إقليم ملقة فى منطقة الفرانكو كنتبرية فقد  
 اكتشفت كهوف لابيلا La Pilata عام ١٩١٢ . وعثر على رسوم تشبه فى



رسم يصور الشيطان وحيدان اللبؤفان على مسند كهف لاسو بفرنسا ، ويبلغ إلى ١٠٠٠٠ سنة قبل الميلاد



طرازها النوعية المألوفة فى منطقة فرانكو ككتبرية ، فشمّل مجموعة من الأشكال الأدمية محورة ، وفى الغالب نفذت من أجل تحقيق أغراض روحية . وفى هذه الحقبه كانت مثل هذه الأعمال تصنع كجزء من الطقوس السحرية الدينية التى قصد منها تحقيق النجاح فى الصيد ، لأنها أنجزت فى ظروف صعبة ، فرسمت على أعالي جدران الكهوف، أو على السقوف، حيث تستلزم ان يستلقى الفنان أثناء الرسم على ظهره ، ويعمل تحت ضوء ينبعث من لهيب الزيت الداخن . وفى أواخر العصر الحجري الحديث احتل المزارعون الأوائل الغابات التى تكسو التلال، وواحات الوديان ( ١٠٠٠٠ - ٧٠٠٠ ق م ) وبدأت الأساليب العملية المستخدمة فى هذا العصر تسهم فى مهمة تغيير بيئات المجتمعات بشكل خلاق ، بالدرجة التى افسحت مجالاً للاحتفاظ بمستوى عال نسبياً من الاستقرار الثقافى فى بيئات جغرافية متعددة، نتيجة لما أتاحتهم لهم عملية تدجين الطعام من امكانات ، على خلاف حال الصيادين الذين لم يكن فى استطاعتهم تحقيق ذلك ، إلا إذا وفرت لهم الطبيعة طعاماً برياً وفيراً .

عندما قام الإنسان فى العصر الحجري الحديث بزرع الشجر ، وتعلم بذر الحبوب ، نشأ عصر الزراعة والحرق . لقد كان صائد الحيوانات أو صائد الأسماك يأكل ما يأتية الصيد ، أما المزارع فبدأ يشكل محيطه فصار بناء ، يبنى بيتاً ثم معبداً . ومن أمثلة هذه البنايات الحجرية مانشاهدة فى الجزر البريطانية التى تعد بمثابة المثل الأول لعمارة ما قبل التاريخ . لقد استخدم الإنسان قوته فى إقامة مثل هذه الحجارة الضخمة ، وهى مازالت منتصبه إلى يومنا هذا ، ومنها

المعروفة بـ « الستون هنج » Stone Henge والتي تحيط بصحن كحائط ، وخارج ذلك الصحن مجموعة من الأحجار تشكل دائرة محيطها مائة قدم ، مكونة من ثلاثين حجراً أثريا ، بعضها يبلغ ارتفاعه ثلاثة عشر قدما ، يتصل بواسطة أعتاب تكون دائرة خارجية حول الصحن المكتشف ، ويحتمل أن يكون الهدف من هذا البناء هو ان يكون بمثابة مكان تؤدي فيه طقوس عبادة الموتى .

هكذا تعزى نشأة حرف الزراعة وتشكيل الأواني والفؤوس الحجرية المصقولة إلى العصر الحجري الحديث ( النيوليثى ) . فى هذا العصر أصبحت صناعة الخزف ، الذى ازداد استخدامه ، على درجة كبيرة من الأهمية فى عملية تصنيف الطرز ، لأن الفخار المحروق الذى لايبلى ، والذى يستطيع أن يقاوم الخيال المبدع يقدم صورة لها صفة الوثوقية عن منجزات الإنسان فى هذه الحقبة . فمنذ ان استخدم الإنسان الأول الأدوات والنار تمكن من أن يقف على بداية مشواره فى استغلال الطبيعة ، وفى ممارسة حياة اجتماعية « وقد أظهرت المجتمعات البدائية تكاملاً واضحاً وناضحاً ، من الحياة الإنسانية المتجانسة . » (١٣) إذ لم تكن الحياة فى المجتمعات البدائية تقيم حواجز تفصل بين الأنشطة الاقتصادية والدينية ، بل كانت تمارس مثل هذه النشاطات من خلال تأثيراتها الوظيفية المتبادلة ، بشكل كلى وملمس ، وبون عزل لعنصر منها عن الآخر .



رسم اللقد بالقطيع في كهف دوردينيا بفرنسا للوحج الي ١٠٠٠٠ سنة ق م





وفى المجتمعات البدائية كانت صناعة التماثيل فن مقدس، نما تبعاً لشروط حياة مزارعين بسطاء، يعيشون فى مجتمع يقوم على أساس عائلى، ويمارسون، ويعتقدون فى « عبادة الأرواح » التى فى مفهومهم لها صلة بضمان حيوية خصوبة تتاسلهم، بل وضمان وجودهم . لذا أنتجت الأتقنة والتماثيل المقدسة، من أجل اشباع الحاجات العملية، ومن أجل تأدية طقوس تقديس الأجداد، أو تهدف إلى طرد الأرواح الشريرة، أو بهدف جلب قوى الخصوبة والنماء . فضعف الإنسان أمام قوى الطبيعة لم يمكنه من الإرتقاء إلى ذلك المستوى التجريدى للتصورات الدينية، كما أن مثل هذه الاخفاقات المتكررة، فى صراع ذلك الإنسان ضد قوى الطبيعة، ساعده فى نهاية الأمر على بروز تصورات خيالية مشوهة عن تلك الظواهر . ولذلك ظهر وعى الإنسان البدائى مرتبطاً بصراعه مع قوى الطبيعة .

وقد ظهرت الأساليب السحرية - الدينية فى المجتمعات البدائية متآزرة مع الفن، لأن الدين فى مثل هذه المجتمعات لم يكن يقدم وسيلة للخلاص من الذنوب بصورة فردية، مثلما هو الحال فى الأديان، بمفهومها فى المجتمعات المدنية، وإنما كان يهدف إلى ضمان بقاء الجماعة عن طريق الإخصاب والإنتاج، وأيضا كان الفن، وفى نفس الوقت، يهدف إلى غايات ايجابية تخص الجماعة . هكذا لم يكن الفنان الذى يحمل احتراماً كبيراً لميراث أجداده، منشغلاً بفكرة التميز الفردية، التى ترهق الفنان الحديث، وإنما كان همه هو تشكيل صور لكائنات تقيم خارج المحيط المادى، فى اطار السمات التى حددها لها الاعتقاد الجماعى .

لذا كانت منتجات النحت الدينى فى محافظتها على مثل هذه التقاليد ، تبدو ذات صبغة تجريدية ، فهى ليست مجرد تماثيل ولكنها ألوات حقيقية أنتجت لغايات عملية ، تتمتع باستقلاليته عن مهام أو وظائف تجسيد شخصيات مقدسة من الآلهة ، أو صور الأجداد أو الملوك ، وإنما هى فى الحقيقة أعمال نحتية ، أنجزت من أجل أن تستعمل أكثر من أن ينظر إليها ، « وعندما تقوم هذه الإحتفالات المخصصة لهذه الكائنات التى ترمز التماثيل اليها رمزاً ماديا ، فإن هذه التماثيل تصبح مؤقتاً لأصحابها نوعاً من الركيزة أو المسكن ، بل قل أنها بفضل بعض الطقوس المعنية ، ستزار من قبل جزء ما ، على الأقل ، من هذه الكائنات ، من غير أن يكون على التماثيل أن تصور كافة قسماتها ، بل عليها أن تذكرها بصورة رمزية . ومن هنا كانت الأهمية الخاصة المعلقة على بعض التفاصيل لبعض المناطق من الجسم ، والوشم والعلامات الفارقة المختلفة ، بل أن أسلوب إبتداع الإشارات والمصطلحات ذات الإيحاء القوى ، مثل تمثيل الغنيين بإسطواناتين بارزتين كأنها التجسيد المادى للنظرة ، وشارات الوجاهة ... الخ . وكثيراً ما تمس هذه النحوت من قبل الكهنة ، القائمة على الصلوات ، وتقلب كأنما هى ألوات من نوع خاص ، ثم أنها تدهن بالدم ، أو بنية مادة أخرى تتألف منها مادة القرابين ، كما لو أن هذه المادة تتصل بالتماثيل بوشائج عاطفية مشتبهة هى مزيج من الخوف والاحترام » (١٤) .

ومن ألوات التنكر التى استخدمتها الإنسان البدائى « الأقنعة » ، إنها ليست مجرد منحوتات ، بل هى وسيلة للوصول الى عالم خفى تسكنه الآلهة

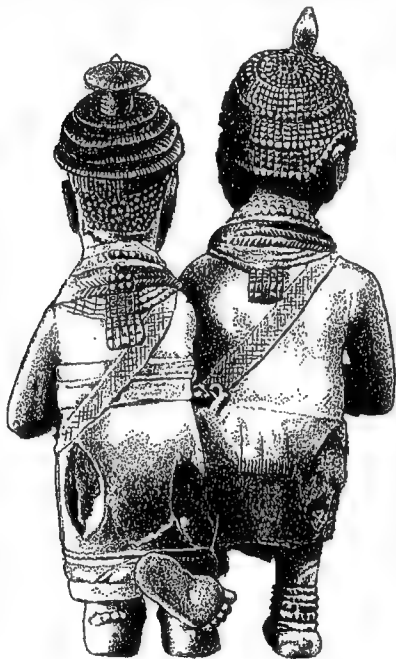
والأرواح ، التى تشارك الجنس البشرى فى الكون ، حسب العقيدة البدائية ، وأنه حينما يرتديها يشعر وكأنه قد تخلى عن شخصيته الأصلية ، وتخطى فئته الإنسانية ، فتجسد فى طور كائن رمزى يجمع بين عالم الإنسان وعوالم الحيوانات والنباتات والأرواح ، بل والأشياء الجامدة أيضاً . فكل هذه العوالم بالنسبة للإنسان البدائى ، كما هو فى رأى مارسيل جريول Marcel Griaule تؤلف فى مجموعها عالماً مشحوناً بقيمة عاطفية . ان عالم الأرواح لا يمكن إدراكه بالمعرفة الحسية ، ولذا فالأقنعة لاتصور أشكالاً حقيقية ، بل تعكس « جوهر » ما ، ترمز اليه وتجد فيه صفات روح الشئ الذى يمثله . انه فكرة يمتلكها خيال الفنان عن الروح ، وهى تتجلى بنفسها بواسطة القناع . وهكذا بدت صياغة الفكرة فى نحت القناع ، وقد اتخذت هيئة شكلية ظاهرية مجردة أو هندسية .

هكذا لم يكن من الضرورى بالنسبة لصانع الأقنعة ، التى هى بمثابة أداة دينية - سحرية ، من المفروض أن وظيفتها احداث تأثيراً ما ، قوى وفعال ، أن ينحتها كنسخة مطابقة للكائن الذى يمثله القناع ، وانما كنموذج يطابق التقاليد ويحقق أهدافاً رمزية . ويستجيب لشروط العرض المسرحى ، حيث من المفترض ان يلعب دور الوسيط الذى يتبع التأثير فى الكائنات اللامادية ، وينشئ بين حامله وبين المخلوق الذى يستدعيه نوعاً من الإتصال المباشر ، ويساعد فى تحقيق الحماسة الجماعية ، فيما بين الراقصين المتكررين لتأدية الطقوس ، التى بفضلها يتم نقل جوهر التراث نقلاً سرياً من القدماء الى الشباب . وقد يصادفنا أقنعة نحت فيها فى مكان العينين مثلثات تتسق مع المكعب الذى يرمز للغم ، وقد

تصاغ فى هيئة لوانب معقدة ، وأحيانا قد ترتكز الشخصية المنحوتة كلها على قمة الرأس متطلعة الى السماء ، أو يستبدل ذلك كله بامتداد رشيق لغرو أملس يمثل روح الطبى . وهكذا يصبح القناع نافذة على عالم ملئ بالاشياء الغريبة التى تعكس ثقافة قديمة ، كانت توجه يد صانعه .

ورغم القيمة الوظيفية للقناع ، إلا أن صانعه كان يتمتع بحرية تحقيق ولعه بإيقاع الأشكال واتساقها ، ولذا فهو يبذل كل ما فى وسعه فى جعل الحجم والأشكال متناسقة . ومن هنا كان فقدان الإهتمام بـ « النزعة الطبيعية » والإقتصار على الحد الأدنى الذى لا يستغنى عنه ، من الرموز الاصطلاحية ، يتفق مع مفهوم اعتبار القناع أداة ، وليس شيئاً فنياً . انه لا يهدف إلى تحقيق هذه النزعة الطبيعية السطحية ، لأن غايته « نزعة واقعية » لاتقوم على تقليد ، كله خارجى ، بل على خلق مصطلحات تنحصر قوتها فى تطابقها مع الفكرة التى يملكها الفنان عن الشيء أو الكائن فى جوهره ، ومع التصور الذى ينشئه عنهما من خلال علاقتهما به ، مما كان يضطره أن يحذف العناصر الهامشية أو العرضية ، والتى ليس لها صلة جوهرية بما يدركه من تلك الكائنات ، والاشياء المنتخبة كموضوعات لعمله . على أن يكون ذلك محققاً فى صورة شكلية منسجمة ، فى اطار مبدأ أن الشيء المتصور هو فى ذاته كل ، يتمتع بوحدة فى ذاته ، ذلك المبدأ الذى لاينفصل عن الإيمان بضرورة إنجاز العمل استجابة لحاجة متصلة بالدين والحياة الجمعية . وقد يحدث أن يتعامل النحات البدائى مع أجزاء فى عمله على أنها ذات وجود مستقل ، غير أن ذلك لايمنعه من أن يدمج هذا الجزء المستقل فى وحدة الكل الذى هو مستقل أيضاً .

وهناك كذلك التماثيل التي تؤدي وظيفة في ممارسة الطقوس الدينية ، في المجتمعات البدائية ، فرغم ان لها صلة وثيقة بالوجود العملى ، فإنه يصعب



تماثيل من قبيلة أبينى ، حضارة بنين

الفصل فيها بين ماهو فنى وما هو نفعى . إذ كانت العديد من الأشياء التى تبدو نفعية ، كأدوات الزراعة والأسلحة والأواني ، لخلوها من أى نقوش ، لم يكن صانعها يفكر فى مقصدها ، أن تتلاءم مع تحقيق الغاية النفعية فقط ، وإنما راعى فيها أيضاً تحقيق انسجام الأشكال ودقة الصنع ، مما يعد اليوم له علاقة بالجمال ، وكذلك راعى أن تكون محققة لأهداف عقائدية متصلة بفعاليات الحياة اليومية . حيث كان يحسب فى كل شئ يمس ألا يثير قوى خفية ، يخاف بطشها ، وفى كل شئ يهدف من ورائه تحقيق منفعة ، يستوجب الحصول على رضى مثل هذه القوى أولاً . لذا فهناك أدوات يستخدمها الإنسان البدائى مزينة ، تبدو وكأنها مجرد أشياء جميلة ، غير أنه كان لها فى الأصل مغزى سحرى - دينى . ومن هنا يمكن العثور على أدوات تستخدم فى البيت كالأواني مزينة بزخارف إضافية ، لا يدرك من يستعملها معناها الرمزية أحياناً .

كانت قد ظهرت عبادة الأرواح ، فى المجتمعات البدائية ، منذ أن قام الإنسان فى عملية الدفن بوضع قرابين وعناصر جنائزية داخل المقبرة ، فكان يغطى الميت المدفون بمغرة حمراء ، ويضع بجانبه أدوات حجرية وعظمية وأسلحة وخرز ، وأحياناً يطوق المدفن بالأواح حجرية تشكل منشآت جنائزية . وذلك كله يشير إلى نشوء نوع من التصورات لدى الإنسان ، خاصة باستمرار الفرد حتى بعد موته ، بالجماعة التى ينتمى إليها ، وظهور الاعتقاد فى وجود حياة أخرى بعد الموت ، أما تلوين الجثمان باللون الأحمر فيرمز إلى لون الدم والنار . ولما كان دب الكهوف يشكل موضوع الصيد الرئيسى ، بالنسبة لسكان الكهوف فى

العصر الحجري ( فى المانيا وسويسرا ) ، فذلك يكشف عن الوظيفة السحرية التى تولدت عنها التصورات الدينية « الطوطمية » ، حيث أخذ فى الظهور المفهوم الدينى معناه الأكثر تجريداً ، والذي انعكس بعد ذلك فيما يعرف بـ « عبادة الأرواح » . وقد توصل هربرت سبنسر فى كتابه « مبادئ علم الاجتماع » ( ١٨٧٦ ) إلى أن المحور الأساسى لكل الأديان البدائية هو عبادة الأسلاف . أما كيف تحققت النقلة من عبادة الأسلاف إلى عبادة آلهة ، فى صورة كائنات إنسانية ، فمرجعه لغة الإنسان التى تزخر بالتشبيهات والاستعارات ، حيث لا يستطيع العقل البدائى فهم هذه التشبيهات فهما مجازياً ، إذ نظر إليها على أنها حقائق ، وقد اتبع هذا المبدأ فى فكره وأفعاله . ولم يكتفى بعبادة آلهة فى صورة أشخاص ، بل انتقل بعد ذلك إلى عبادة النباتات والحيوانات .

وينطلق مفهوم « عبادة الأرواح » فى العقائد البدائية من الإيمان المسبق بوجود روح فى كل الأحياء من ، إنسان وحيوان ونبات وأيضاً فى الجماد . أما مفهوم « العبادة الطوطمية » فقد حدده « راد كليف براون » Rad - Cliff Brown فى كتابه « التنظيم الاجتماعى لدى الأستراليين ، على أنه « ينطوى على مجموعة من العادات والمعتقدات التى يقوم بمقتضاها نسق خاص من العلاقات ، بين المجتمع من ناحية ، والحيوانات والنباتات وعناصر البيئة الطبيعية ، التى تلعب دوراً هاماً فى الحياة الاجتماعية ، من ناحية أخرى » (١٥) ، وترتبط بالحيوانات والنباتات الطوطمية الأشكال العديدة لحظر الطعام والصيد ، وفى بعض الحالات يمنع كلياً أكل لحم الطوطم . وغالباً فإن جميع الطقوس السحرية تقوم على

أساس الاعتقاد فى الوحدة بين الإنسان والحيوان والنبات والحجر ، وبين الحياة والموت . وهناك مبدأ فى الدراسات الأنثروبولوجية ، يقول بأن المجتمع يقدم دائماً الأساس الذى تقوم عليه مظاهر السلوك فى إقامة الشعائر والطقوس الخاصة لعقيدة معينة . أما دراسة « إميل دوركايم » للشعائر الطوطمية لسكان استراليا فقد تضمنها كتابه بعنوان « الصور الأولية للحياة الدينية » ، وقد قصد بها تفسير العلاقة بين العاطفة الدينية والمجتمع ، التى وصفها فى مؤلفه بأنها علاقة رمزية وليست فطرية .

وغالباً ما ينصب اهتمام الأنثروبولوجى على الأشخاص ، بوصفهم أعضاء فى مجتمع ، ويتصرفون على أساس ذلك المبدأ ، ولذلك قد أعتبر السلوك الشعائرى أحد أشكال الإتصال الخارجى بين شخصين أو أكثر ، وذلك ما جعل فى الإمكان الكشف عن معنى مشترك يوسع الجميع تفسيره تفسيراً واحداً ، على أساس ثقافى معين . لذا كان الطوطم فى المجتمعات القبلية يمثل رموزاً هامة ، وخاصة قد تتطلب بذل الجهد فى محاولة إدراك معناها من خلال أعضاء المجتمع .

وكانت قد ظهرت فى الرسوم على الصخر ، التى عثر على نماذج منها فى السويد ، وترجع الى العصر البرونزى ( الذى يؤرخ فى شمال أوروبا بالفترة بين ١٦٠٠ - ٨٠٠ ق م ) آثار لأقدام كدوائر صغيرة ، بمثابة رموز يستدل منها على انتشار عقيدة دينية ، تتميز الآلهة فيها بعلامات على أجسامها ، فإله الموت



مثلاً كان يميز بعلامة دائرية . وقد عثر فى الأقاليم الألمانية على عربية تحمل أرقاماً قمرية ، وعجلتها مغلفة بالذهب فى جانب واحد فقط ، لأن الوجه الآخر اعتبر الوجه المظلم للقمر ، وقد كانت تستخدم فى عبادة الموتى ، كما كانت بداية لظهور الفن الهندسى فى شمال أوربا . أما النحت فى هذه الحقبة فقد جاء أكثر زخرفة . ومن الكهوف التى تميزت باستخدام الزخارف ما عثر عليه فى أسبانيا وفرنسا ، وترجع إلى العصر الباليوليثى ، وكان الظلام يطوى حنايا فيها من أحجار الجبال الجيرية ، حيث تمتد مساحة نصف ميل من مدخل المعبد ، وكما هو فى كهف نيانى Niany بالقرب من جبال البرانيس ، الذى أخذ هيئة ممرات ملتوية خطيرة ، بدت وكأنها معالم للطريق المقدس ، حيث يشعر من يمر بها أن عليه ، إن أراد ان يبلغ ذلك المقدس ، أن يفصل نفسه عن كل ما هو دنيوى . وقد عثر فى كهف جارجاس Gargas ، على الضفة اليسرى لنهر الجارون ( بيت الدب ) ، ضمن الحفريات التى أجريت عام ١٩١٤ ، على كهف واسع يشتمل على ممر وصحن وكوة تطل على الصحن ، ويجوارها إلى يمين الداخل مرسوم شكلاً لصياد يرتدى قناعاً ، ويحذف بركبتيه المثنيتين ، باحثاً عن فريسته . وقد تخفى الوجه بقناع على هيئة الوعل ، تعلوه قروونه ، ورغم ان أرجله آدمية المظهر إلا أن العينون فى وجهه بدت كعيون اليوم والأذنين لذئب ، والذيل كنيل الحصان .

ولقد كان ظهور الفن البدائى نتاجاً لسلسلة طويلة من المقدمات التى استمرت لآلاف السنوات من تطور المجتمع والعمل . ومن خلال العمل وبفضله وصلت يد الإنسان للمستوى العالى من المهارة ، الذى انعكس فى اللوحات التى

تركها على جدران الكهوف . لقد تم غرس البذرة الأولى للفن منذ العصر الحجري القديم الأوسط ، وقد شكلت تلك البذرة المقدمات المسبقة للتطور اللائق للفن المعين للعصر الحجري القديم الأعلى ، حيث تعقدت تقنية الصيد وظهرت تقنية بناء المسكن ، وتم وضع الأساس لنوع جديد من الحياة . فمنذ ذلك الوقت بدأت تثبيت دعائم أسس المجتمع العشائري البدائي ، وتطور النطق والتفكير ، وازاد ثراء العالم الروحي للإنسان البدائي . اضافة إلى ذلك الدور الذي لعبته عملية استخدام الانسان للالوان ، واكتشاف الجديد من الأساليب لمعالجة الحجر والعظم ، الأمر الذي أتاح للإنسان الأول فرصاً أكثر رحابة لعكس ظواهر الطبيعة المحيطة من خلال الرسم والنحت .

وفي استراليا هناك مناطق تعيش فيها جماعات بدائية تضم أماكن مقدسة ، أو مراكز طوطمية محاطة ببعض الأشجار أو الصخور الخاصة ، بهدف تمييزها عن باقي الأماكن ، وبأشياء مقدسة تعرف بـ « الشورنجا Churinga » . وفي اعتقاد السكان الحاليين لهذه المناطق من الجماعات البدائية ، أن أجسام أسلافهم الأسطوريين الذين ماتوا ، قد غاصت داخل الأرض وخلفت مكانها بعض الأشياء المقدسة ( الشورنجا ) ، كما يعتقد ان لكل إنسان روحين توأمين ، وأن الأسلاف يرتبطون بأحد الأنواع الحيوانية أو النباتية المعينة ، وهكذا تتحول مثل هذه الكائنات إلى « طوطم » . وفي وسط استراليا تعيش قبيلة الأرونجا ، التي تعتقد في أن أرواح الموتى ينتظرون إعادة مولدهم من مواضع محددة ، وذلك يعني أن الأجيال الحاضرة في مفهوم « الطوطمية » تعد تجسيمياً للأسلاف .

وعندما تقوم قبائل الأرونجا بعرض طقوس الإنتيكوما Intichiuma فإنها لاكتفى  
 بتمثيل حياة الأسلاف وأعمالهم ، ولكنها تتصور عودتهم إلى الظهور فى هذه  
 الطقوس ، وفى إعتقادهم أنه إذا لم يشعروا بأثرها الطيب فسوف تتوقف حياة  
 البشر ، وتجذب الأرض وتتحول إلى صحراء قاحلة . ويثبت الإنسان البدائى  
 بهذه الأعمال الوحدة الإنسانية القائمة بينه وبين أسلافه من الأدميين وغير  
 الأدميين ، « كما يؤكد اعتمادا على فعل آخر الهوية بين حياته وحياة  
 الطبيعة . » (١٦) أما قبيلة الزون ، فى النيومكسيكو ، فيعتقدون فى ان الأشياء  
 المصنوعة ، مثل الأبوات التى صنعها الإنسان ، تتبع أيضاً نظام الحياة الأسمى ،  
 مثلها مثل الطبيعة المتمثلة فى الشمس والأرض والبحر .

وكان الباحثون قد عثروا على مظاهر للعقيدة ذاتها بين عشائر السكان  
 الأصليين لأمريكا الشمالية ، ومن المعروف ان جون لنج John Long يعد أول من  
 استخدم مصطلح « الطوطمية » ، وكان قد ذكر فى كتابه الذى نشر فى لندن عام  
 ١٧٩١ ، بعنوان « أسفار ورحلات لترجمان هندي » Travels of Indian Interpreter ،  
 وهناك أيضا كتاب جراى Grey بعنوان « غرب استراليا وشمالها الغربى »  
 Western Australia and North- West الذى صدر عام ١٨٤١ ، وقد أشار فيه إلى  
 إنتشار الديانة الطوطمية بين السكان الأصليين لأستراليا ، وكذلك كشف ماك -  
 لينان Mac - Lenan إلى نظائر لهذه الديانة منتشرة بين عدد كبير من شعوب  
 العالم القديم . أما فريزر ، Frazer فقد كتب فى مؤلفه « الغصن الذهبى » The  
 Golden Bough عن الآثار التى تركتها الديانة الطوطمية فى المعتقدات الشعبية

الأولية . وكان بلدوين سبنسر Baldwin Spencer ، وجيلين Gillen ، قد أقاما بين عشائر السكان الأصليين في وسط استراليا وشمالها ، ودرسا النظم الاجتماعية القائمة على الديانة الطوطمية بعمق ، ونشر أميل دركايم E. Durkheim (١٨٥٥-١٩١٧) كتابه « الأصول الأولى للحياة الدينية ممثلة في النظم الطوطمية الأسترالية » (١٩١٢) .

عادة تختار العشيرة طوطمان ، أحدهما يكون خاص بها والآخر تشترك فيه مع عشائر إتحادها ، ويحرم على أفراد العشيرة أن يمسا هذين الطوطمين بسوء ، تعبيرا عن تقديسهم لهما . ففي المكسيك « تتمسك القبائل بشجرات أنسابها ، وتطلق أسماء الأجداد على العشائر ، بل تسمى بعضها بأسماء الحيوانات التي تشكل عقيدتها الطوطمية ، على اعتبار أنها قد انحدرت عنها . وهناك قبيلة السنجاب التي تعتقد في أن الحيوان يمثل جدها السلالي وهو ذاته طوطمها » (١٧) .

يستخدم الفنانون الأوروبليون الأستراليون ، الذين يعيشون في الساحل الشمالي من أرنهيم لاند ، لحاء شجرة الكافور يصورون عليها أساطير قومهم الخيالية ، باستخدام العلامات الرمزية ، وتلون الرسوم عادة بإستخدام ألوان المغرة الطبيعية الصفراء والحمراء ، إضافة إلى اللون الأبيض الذي يحصلون عليه من الكاولين ، أو الجص ، والأسود من الفحم النباتي ، ويستخدمون الفرشاة في الرسم بمهارة . وهذا النمط الفني يرجع إلى أساليب عريقة في

القدم ، فقد كشفت الدراسات على أن عمر الصور الصخرية ، التى عثر عليها فى انحاء استراليا ، يصل إلى آلاف السنين ، وهى تتبع نفس الأساليب التى نراها مستخدمة فى الصور اللحائية ، مما يجعلنا نعتقد فى أن هذه الصور أيضاً ترجع إلى عهود قديمة ، وهى ذات أسلوب رمزى ، تبسيطى ، تجريدى ، وهؤلاء الفنانون يصورون طوائفهم ورموزهم بأسلوب يشبه الوشم على الجسم البشرى، فتظهر الأشكال فى هيئة بيانية تبسيطية مستوحاة من الطبيعة ، بعد إعادة تأليفها تجريبياً . وهذه الرمزية عند الأونوروجيين من وسائل تدوين الحكايات الشعبية أو سرد الأحداث التاريخية لها . فالخطوط والألوان تعزز الذاكرة السمعية وتحول الأدب الشفهي إلى أدب « مصور » . وبهذه الطرق يستطيع الفنانون فى هذا الأقليم ان يحكوا على اللحاء قصة تاريخية بطريقة التصوير بالخطوط والألوان . وفى جزر ملفيل يصور السكان الأصليون على اللحاء صوراً بأشكال تجريدية ، كطوائف يطلقون العنان فى رسمها لخيالهم فيتصرون أشكالاً تمثل شجرة أو جزيرة ، أو مساحة من الرمال أو جدولاً مائياً ، ويتجاهلون هنا الحقيقة المرئية ، بل يخلقون أشكالاً تجريدية ينسبون إليها أى معنى شاق .

ان فى اعتقاد الإنسان البدائى ان الطوطم آثاراً بليغة فى الشفاء ، وفى بعث الرعب فى الأعداء ، وفى بث القوة فى النفس . ويرمز إلى الطوطم بأجزاء من الحيوان أو النبات الطوطمى ، وقد تشكل الملابس أو أدوات الحرب فى صورة تشبهه ، أو ترسم صورته على أجسام أفراد العشيرة بطريقة الوشم . وثبتت رموز الطوطم أثناء إقامة الحفلات الدينية ، وتلتف حولها حلقات الرقص ، أو

تحرك في الهواء ، وقد يكون تقديس العشيرة لرموز طوطمها أعمق من تقديسها للطوطم ذاته ، ولا يصح أن يلمسها أو ينظر إليها إلا المعمدون .

وقد اخترع الإنسان البدائي أساطير تبرر الإزنواج في الطبيعة بين الإنسان والطوطم . وهناك أسطورة تروى أن أفراد الطوطم الحيواني أو النباتي قد تحولوا إلى أناس ، وأن من هؤلاء انحدرت العشيرة . وهكذا تذهب عشائر الايروكوا Iroquois التي تتخذ « السلحفاة » طوطماً لها ، إلى أن بعض السلاحف قد غادرت البحيرة التي كانت تحيا بجوارها إلى موطن آخر ، وقد أجهد إحداها السير ، فأخذت تزنج عن جسمها غلافها الثقيل ، فتخلصت منه ، عندئذ تحرر جسمها فاستحالت إلى إنسان ، ثم انحدر أفراد القبيلة من هذا الإنسان .

هكذا ينفرد الإنسان بقدرته على صياغة الرموز ، التي قد توحى بالغموض لما تتضمنه من أبعاد يصعب تفسيرها . والإنسان أيضاً الوحيد بين المخلوقات الذي يستخدم الطلاسم والطقوس المعينة ، في مناسبات كائنا ما من السلوك تتشكل من رموز أصطلح عليها المجتمع .





وعاء جنائزي كبير منحوت في هيئة أحد الآلهة في العقيدة المكسيكية



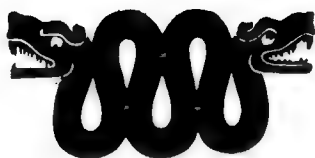




كأس يقدم فيه القرىبان الإلهى منحوت فى هيئة النمر الأمريكى ، حضارة المكسيك







## الأسطورة والحضارة الإنسانية

يرجع الفضل في تأسيس الدراسات الأنثروبولوجية إلى كل من « ماكس مولر » و « أندرو لانج » ، أما « تايلور » و « فريزر » و « ديكاييم » فقد ألقوا الضوء على ثقافات الشعوب وعاداتها وفنونها في دراساتهم ، لتوضيح العلاقة التي تربط بين الميثولوجيا والفولكلور . وكان لـ « الأسطورة » في مثل هذه الدراسات أهمية ، على اعتبار أنها تنطوي على مضمون واقعي في وسعه أن يكشف عن أغوار النفس البشرية ، وهي تتبع طقساً معيناً ، من منطلق أنها تمثل الجزء التعبيري من هذا الطقس ، أي القصة التي تجرى أحداثها تعبيرياً وحركياً ، في الطقس الذي يمارس في مناسبات معينة ، مثل طقوس تأهيل صفار الجماعة لكي يتسلموا مراكزهم الجديدة كأبناء راشدين في الجماعة . ورغم أن الأسطورة تروى عادة قصص أبطال فوق مستوى البشر يصارعون آلهة ، ورغم ماتحويه من عناصر خرافية ، فإنها محصلة خيال الإنسانية وذكاؤها في نفس الوقت . أما « باشلار » Bachelard فقد عثر في الأساطير التي تناوأتها أعمال الشعراء اليونانيين القدماء ، أمثال « أسخيلوس » و « سوفوكليس » و « يوربيدس » على ما يشهد بأن هناك علاقة تربط بين الأسطورة والفن ، وهي تمثل تطور النفس بكل صراعاتها الداخلية . وقد تفسر الأسطورة على أنها تعبير عن أحلام جماعية ، أو على أساس أنها تمثل مجموعة من الشعائر والطقوس المرتبطة بعقيدة معينة . أما الشخصيات التي تشتمل عليها فينظر اليهم غالباً على أنهم « شخوص مجردة ، أو على أنهم أبطال مقدسون ، أو هم آلهة » .<sup>(١٨)</sup>

وقد تكشف الأساطير بدراستها عن بعض أنماط السلوك الفطري وعادات الشعوب ، وهناك تشابه بين الأساطير التي تنتمي إلى مجتمعات مختلفة ، وقد تتماثل أساطير شعوب قديمة مع أساطير شعوب بدائية معاصرة .

ان الأسطورة هي أقدم المؤثرات على الحضارة الإنسانية ، إنها لاتنفصل عن اللغة والفن والفكر في صورته القديمة . ومنذ أواخر القرن التاسع عشر اعتبر علماء الأنثروبولوجيا الأسطورة قصصاً مقدسة ، تحدد العلاقة بين حياة الإنسان والكون الذي يحيط به . لذا نجد المؤرخ الإيطالي « فيكو » Vico يتناول في دراساته أبطال الأساطير على أنهم رموز خاصة بمجتمع معين ، في فترة زمنية وظروف ثقافية معينة . وقد تناول عالم الأنثروبولوجيا « باخوفن » Bachofen عقيدة الإنسان البدائي على أساس أنها تتشكل من كل عناصره الطقوس والممارسات السحرية والروايات الأسطورية ، أما الأسطورة بالذات ، فقد اختارها كنقطة البدء في عملية فهم الحياة في المجتمع البدائي . « (١٩) » وهناك أيضاً انوارد بيرنت تايلور E.B.Tylor الذي يعد رائدا لعلم الأنثروبولوجيا الحديثة، وقد تركزت بحوثه على موضوع العقيدة كمحور للدراسات الاجتماعية ، ومن مؤلفاته « أبحاث في التاريخ المبكر للجنس البشري » ، الذي نشر عام ١٨٦٥ ، وأيضاً « الثقافة البدائية » الذي نشر في لندن عام ١٨٧١ ، وقدم فيه تايلور تعريفا للدين عند البدائيين على أنه « الإعتقاد في وجود كائنات روحية » . وقد بنى هذا التعريف على أساس أن الإنسان البدائي قد استطاع أن يستخلص من ملاحظته لظواهر الموت والمرض ورؤى الأحلام « أن لكل إنسان شيئين تابعين

له ، ووثيقا الصلة بجسمه ، هما « الحياة » و « الطيف » ، فالحياة بالنسبة له هي التي تمكنه من الشعور والتفكير والعمل ، أما الطيف فهو يمثل صورة هذا الإنسان أو نفسه الثانية . ويعتقد البدائي انه يمكن ادراك هذين الشئين ، وهما منفصلين عن الجسم ، فعند الموت يمكن الحياة أن تبارح الجسم فتتركه دون شعور ، ويمكن للطيف أن يظهر للناس البعيدين عنه . ولما كان كلاهما ( الحياة والطيف ) ينتميان للجسم ، فليس هناك ما يحول دون اتحادهما لأن كل منهما ينتمى للآخر ، بل وكلاهما مظهران لنفس واحدة . ومن هذا الاعتقاد نشأت لدى الإنسان البدائي فكرة أن « النفس مرادفة للطيف » . والموضوع الآخر الذي يشتمل عليه كتاب « الثقافة البدائية » عن الأساطير ، وهو ان صناعة الأساطير تعد ملكة من ملكات الشعوب البدائية ، قد تشكلت في ضوء نظرتهم إلى الكون ، واعتقادهم في مبدأ « حيوية الطبيعة » animism الذي من خلاله يجسد البدائي كل مظاهر الطبيعة في تأدية الشعائر . وهكذا فإن المجتمع الذي يكون الإنسان جزء منه ، يكون من خلال مبدأ حيوية الطبيعة ، متحداً مع الطبيعة التي ترتبط بالمجتمع ارتباطاً حميماً . وهذه العلاقة الوثيقة بالطبيعة قد عملت على حفظ تماسك هذه المجتمعات ثقافياً . لقد كشفت الآثار الفنية التي خلفها الإنسان البدائي عن عمق الصلة العاطفية التي نشأت بين بيئة الإنسان الطبيعية في المجتمعات وأمنياته الجوهرية في الحياة ، تتشابه في ذلك عقيدة الإنسان القديم مع عقيدة الإنسان الذي يعتمد في حياته على تكنولوجيا حجرية ، وتمثل أدنى درجات التقدم الإقتصادي في العصر الحديث ، مثل جماعات البوشمن bushmen في صحراء كلهاري الأفريقية ، أو جماعات ديل فويجو ، في جنوب الأرجنتين ، أو

قبائل أرائنتا التي تعيش في وسط أستراليا . ان لجوء هذه الجماعات إلى السحر هو من أجل ضمان معيشتها . ويزخر كتاب تايلور بالعديد من أمثلة حياة الشعوب والقبائل ، وضع من خلالها مفهوم الآلهة في عقيدة البدائي ، التي جسدت أفكاره عن الكائنات العليا التي قدم لها قرايبه .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر اتخذ فريدريك ماكس مولر F.M.Muller في دراساته الميثولوجية من الشمس مصدراً رئيسياً ، استوحى منه الإنسان كل أساليب التعبير الذي يقوم على الإستعارة والمجاز ، في الميثولوجيات القديمة ، التي تتعلق بشروق الشمس وغروبها ، وتعاقب الليل والنهار ، والتصارع بين النور والظلام . ويذهب مولر إلى أن الأسطورة قد نشأت من عيب في اللغة ، يجعل للشئ الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد قد يطلق على أشياء مختلفة . أما كوهن Kuhn فيؤكد في دراساته على دور الزوابع الرعدية ، وما يصاحبها من برق ، كعنصر أساسي وجوهري في تشكيل الأساطير ، وهناك الطقوس الروحية الخاصة بالاستسقاء ، التي تقام وقت أزمات الجفاف ، والتي تواجه الإنسان البدائي ، مثل الطقوس الممارسة في جماعات هوبى الهندية في أمريكا الشمالية ، ويؤكد فيها على تقديس أرواح الأجداد . ويضع المشاركون في تادية مثل هذه الطقوس أقتعة على وجوهم ، إشارة إلى الطبيعة السرية . ويتم التوصل فكرياً في مثل هذه المراقف باستخدام مجموعة من الأنوات والإشارات والنظم وأساليب التعبير الرمزية .



وتأتى المدرسة الأنثروبولوجية الإنجليزية، وعلى رأسها جيمس جورج فريزر، الذى توصل من خلال أبحاثه إلى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الإله فى الثقافة المتحضرة وأسطورته . ويرى بعض علماء الأساطير ان الطقوس قد سبقت نشأة الأسطورة ، التى تعد عندهم تفسيراً تمثيلاً للطقوس ، ومهما يكن فإن هناك رابطة وثيقة بين الأساطير والطقوس ، أما بروسلاو مالينوفسكى فقد صرح بأن « الأسطورة تقوم فى الثقافة البدائية بوظيفة لاغناء عنها ، فهى تعبر عن العقيدة وتذكيتها وتقننها ، وتصور الأخلاق وتدعمها ، وتبرهن على كفاءة الطقوس ، وتضم قواعد عملية لهداية الإنسان »<sup>(٢٠)</sup> إنها تعنى قصة واقعية ، لها مكانتها الرفيعة فى حياة الإنسان البدائى ، لأنها مقدسة، ولأن لها هدف ومغزى عميقين . وفى رأى مالينوفسكى ، الذى صرح به فى محاضراته فى اكسفورد عام ١٩٣٩ ، أن كل العقائد التى تقوم على أساس مفهوم « الروح الإنسانية » وبالحياة بعد الموت ويد « عبادة الأسلاف » ، قد نبعت جميعها من نظرة الإنسان إلى الموت . فمن أجل أن يضفى الإنسان على حياته الغابرة معنى ، تقدم العقيدة « الإحيائية » ، الحياة بعد الموت وخلود الروح ، وإمكانية الإتصال بين الحى والميت . وان الموت كما تبينه الأساطير ، فى مثل هذه العقائد لايعنى القضاء ، وإنما هو تغير فى صورة الحياة ، ولا وجود لحد فاصل بين الحياة والموت . وقد تحول سر الموت فى الأسطورة إلى شىء يمكن إحتماله ، بل تحول إلى صورة وليس حقيقة مادية . لقد أبرز جيمس فريزر أثر الرابطة بين الأسطورة والطقوس السحرية فى الكشف عن الرمزية والنفسية ، التى تفسر المعتقدات واتجاهات الدوافع الغريزية . وقد طبق فريزر فى كتابه

« الغصن الذهبى » The golden Bough (١٩٣٥) مبدأ عدم وجود اختلاف بين الأسطورة والفكر الإنسانى فى تحليله للسحر . وإعتباره أن الذى يمارس طقوساً سحرية لا يختلف عن أى عالم يقوم بإجراء تجربة ، فى تفكيره وعمله ، حيث لا يشك البدائى فى أن نفس العلل سوف تحدث على الدوام نفس المخلوقات ، وأن ممارسته الطقوس المناسبة تؤدي إلى النتائج المرغوبة . وهكذا يتبين وجود تماثل بين التصور السحرى للعالم والتصور العلمى له ، فيبدو فى العالم فى كلا التصورين النظام مؤكد فى تعاقب الأحداث ، وتبدو الأحداث خاضعة لقوانين ثابتة ، مما يساعد على التنبؤ ، وإجراء أى حساب دقيق ، كما يساعد على استبعاد أية عوامل عرضية أو عشوائية ، أو دالة على المصادفة من أى اتجاه فى الطبيعة . ولم يجرى الخطأ المحتم فى السحر نتيجة لإفتراضه العام خضوع تعاقب الأحداث لقانون معين ، ولكنه جاء نتيجة لسوء تصوره لطبيعة القوانين الجزئية ، التى يخضع لها هذا التعاقب . إذ تعد الطقوس السحرية كلها تطبيقات خاطئة لأحد القانونين الأساسيين للفكر ، أى التداعى بين الأفكار اعتماداً على الأفكار المشابهة ، والتداعى بينها اعتماداً على المجاورة فى المكان والزمان . وقوانين التداعى حسنة فى ذاتها ، وهى ضرورية بصفة مطلقة لعمل العقل الإنسانى ، وإذا طبقت تطبيقاً مشروعاً فإنها تجىء بالعلم ، أما إذا طبقت تطبيقاً غير مشروع ، فإنها تجىء بالسحر ، الأخ غير الشرعى للعلم .<sup>(٢١)</sup> والحقيقة أن أصول الفن غالباً ترجع إلى غاية السحر للسيطرة على دنيا الواقع . وما يزال هناك فى الفن إلى أيامنا هذه ، بقية من هذا السحر .

وبور الأسطورة فى الحياة الإجتماعية يتضح فى كتابات إميل دركايم ، حينما تفسر الأسطورة على أنها بمضامينها الروحية تعمل على دعم النظام الإجتماعى وترسخه ، نظراً للترابط الحادث بين النظام الدينى والميثولوجيا ، اللذين يضممان القيم الجماعية الممثلة للجماعة كلها . أما وليم شميت W.Schmidt فهو الذى بلور المنهج النظرى الذى يعتمد فى تفسير الحضارات البدائية القديمة على دراسة الأساطير ، التى كانت منتشرة فى مثل هذه المجتمعات . لقد هدى خيال الإنسان فى المجتمعات البدائية ، فى التقلب على مخاوفه تجاه الحيوانات التى تشكل غذائه الرئيسى ، ويضطر إلى نهبها لياكلها ، إلى طريقة هادفة يحقق بها المواءمة بين الحيوان الضحية والموت ، بأن يقدم لها من أجل إزالة غضبها ، وغضب فصيلتها كل فروض التبجيل ، ويعرض وعداً بالتصرف بكرم وشرف مع بقاياها . وكان ذلك يرمى أيضاً إلى هدف أبعد من ذلك وهو إيهام حيوانات الفصيلة ذاتها بأن الموت ليس فيه خطورة ، كنوع من الحيل يجذب بها الحيوانات ويوقع بها فى مصيده . وكانت صورة الإله فى عقيدة مجتمع المايا مثلاً ، تتشكل من حصيلة الوظائف التى يؤديها والمجالات الحيوية التى تجرى فيها هذه الوظائف ، وغالباً ما كانت تزخر مثل هذه الوظائف بالعناصر الأسطورية والغيبية . وقد كان نور الفن واضحاً فى مثل هذه الممارسات ، حيث يشكل أداة لتجسيد قوى فوق طبيعية فى أشكال مادية ، تصبح قرائن للوصول الحقيقى بين الإنسان ومثل هذه القوى الخفية . إن الإنسان من خلالها يضع بديلاً للموضوعات الحقيقية المتمثلة فى الحيوانات أو البشر ، أنه يكتفى أحياناً بتناول وظائفها التى تقدم له خدمات معينة ، ويكتفى

بتجسيد مادة يكون فى طاقتها أن تجعل المشاهد يبذل تأثيراً سحرياً على الكائنات والأشياء الغائبة ، حينئذ لا يحسب قيمة عمله الذى أنجز بوجوده المادى ، وإنما بالتأثيرات السحرية التى يمكن أن يبذلها أمامها . لذا نجده فى صناعاته لتمثيل الحيوانات يقتصر فى تمثيلها للحيوان على تحديد مميزات خاصة مثل الأطراف وأعضاء أخرى هامة ، إضافة إلى وحدة هندسية معتادة فى تشخيص نوعية الحيوان وتعيين وظيفته ، وقيمتة وعلاقته بالطبيعة كلما أمكن . ومن أجل أن يتوصل الفنان إلى تحقيق مثل هذه الكيفيات يستخدم وسائل تصويرية للتعبير عنها ظاهرياً ، وذلك يفسر إغفال الفنان فى تجسيده الشكلى هذه تفاصيل واقعية ، فظهرت فى إنتاجه الفنى أكثر إبهاماً ، من أجل أن يؤكد ، عوضاً عن الإهتمام بمثل هذه التفاصيل ، على الخصائص الهامة المناسبة للمهام الموكلة للتمثال ، حتى تبدو واضحة قوية التأثير . وهكذا عندما تغيب النظرة الموضوعية الصريحة ، فى تناول الموضوعات ، يبدأ عمل النشاط الرمضى لتقوية فعالية التأثير السحرى ، باستخدام الإشارات الرمزية للأجداد والأبطال ، الذين يفترض أن السحرة يستمدون قوتهم السحرية منهم ، مما يمثل الخلفية التراثية التقليدية لممارستهم . ومن الأساليب التى تستخدم فى بناء الطقوس الأسطورية والسحرية ، والتى تعمل على تقوية الجوانب العاطفية على حساب الجوانب العقلانية ، هو صلب أسلوب أدائها بطابع متناهى فى رتابته ، يعتمد على التكرار المتناسق وبطريقة متعمدة . ان قصة الإله أو الكائن الخارق فى الأسطورة تقسر ، من خلال عقيدة الإنسان البدائى ، ظواهر الحياة والطبيعة والكون ، بل وأيضاً النظام الاجتماعى وأوليات المعرفة ، وتعتمد طريقة التفسير على

التشخيص والتمثيل ، نون التعليل والتحليل ، وتستوعب تشكيل المادة مثلما تستوعب الإشارة والإيقاع .

كانت المجتمعات التي تعتمد في معيشتها على صيد الأسماك والحيوانات البحرية ، تركز طقوسها على تبجيل هذه الأحياء ، فتعاملها عند صيدها بحذر كبير ، هكذا تحكى الأساطير التي انتشرت بين الهنود الحمر على سواحل بيرو ، عن أن أول سمكه ، كانت قد ظهرت في عالم السماء ، وهي التي أنجبت جميع السمك ، وصارت ترسل بابنائها إلى قبائلهم لإطعامهم . فإن في ذلك ما يشير إلى ما يبديه الإنسان في مثل هذه المجتمعات من اعتزاز بصيده ، وخاصة إذا كان وفيراً . ومما يؤكد على ذلك عملياً أنه إذا وقع في شبكه نوع أكثر غزارة من باقى الأنواع ، فإنه يعيده إلى البحر مرة أخرى . ذلك إضافة إلى الاعتقاد في إمكانية عودة الحياة إلى الحيوانات المقتولة ، في بعض المجتمعات التي تعيش على صيد الحيوان ، إذا ما تم حفظ عظامها المتبقية بعد الذبح دون تلف . إن النشاط الاجتماعى ، منذ العصور البدائية المتمثل في الطقوس السحرية ، قد رفع الانسان فوق مستوى الطبيعة ، وفوق دنيا الحيوان ، أما الذى عمل بالتدريج على إهتيار المجتمع الجماعى القبلى فهو تقسيم العمل ، والانتقال إلى الملكية الفردية ، والطبقات الاجتماعية ، أو بعبارة أخرى نقول أنه عندما تميز الإنسان عن عالم الطبيعة اختل التوازن بين الفرد والعالم الخارجى .

والعاجل النفسى فى ممارسة السحر يمثل عنصراً فعلاً فى تنظيم العمل،

فى المجتمعات التى تعتمد على أساليب تقنية متخلفة ، فى السيطرة على ظواهر الطبيعة ، وتعيش فى أوضاع اقتصادية رديئة ، مما يضطرها إلى الإعتماد على مثل هذه الممارسات الروحية ، بجوانبها السحرية والأسطورية ، من أجل تحقيق الموازنة والإنسجام بين الإنسان والظروف البيئية ، المتحكمة فى حياته المادية والعاطفية . لذا يؤكد دركايم على أن « للأساطير فى المجتمعات البدائية علاقة بقضايا الواقع المعاش وبمشكلات الإنسان البدائي » (٢٢) ، وإن السحر يسهم فى تأمين فعاليات صيد الحيوان ، وفى إعتقاد الجماعة ، أنه يمنح الإنسان أسلوباً ذهنياً وتقنيا ، حيثما أخفقت وسائله العادية . لذلك كان مالىنوفسكى يرى فى السحر ما يحفظ فى الإنسان اتزانه العاطفى والذهنى ، فى ظروفه الصعبة ، والا تعرض من جراء مثل هذه الظروف إلى القلق والإنهيار . أما الأساطير التى تتوارثها الأجيال ، فهى قوة ثقافية تمتزج مع معتقدات المجتمع . فالأسطورة وهى تنطوى على عناصر خرافية ، ممتزجة فيها الخيالات مع المواقف اللاشعورية ، ترجع فى نشأتها إلى أزمنة بعيدة يتعذر تحديدها ، غير أن « ترسباتها تظهر فى العالم الحديث بطريقة عفوية » (٢٣) والأسطورة هى السبيل إلى امكن إدامة فعالية السحر ، ونفاذ تأثيره فى الحياة الواقعية طالما نبتت من الإعتقاد بصدقها .

لقد كانت الأسطورة فى نظر معظم مفكرى عصر التنوير تبسوساً هامجياً ، ومجموعة غريبة من الأفكار المهوشة أو الخرافات ، فهى تنتهى من حيث تبدأ الفلسفة ، أما نظرة الرومانتيكيين فقد اتخذت من الأسطورة موضوعاً جديراً

بالتقدير ، على أساس أنها دعامة الحضارة الإنسانية ، ومنها ينبع الفن والتاريخ، ومن هؤلاء « شلنج » ، الذى صرح بمكانة الأسطورة فى الحضارة ، وأعزى الاهتمام بها إلى الرغبة فى الإرتداد إلى ينباع الشعور ، ومن أجل اكتشاف لغة الرموز ، والمعانى الخفية المقدسة . وقد كشف شلنج فى محاضراته عن « فلسفة الأساطير والرؤى » عن أن العالم فى مفهومه هو « عالم روحى » يؤلفه كلا عضويًا ، ليس فيه فوارق فاصلة بين الذاتى والموضوعى ، أو بين الواقعى والمثالى .

أما عندما نشر سيجموند فرويد مقالاته عن « الطوطم والتابو » لأول مرة فى مجلة ايماج Image سنة ١٩١٣ ، فكان بذلك قد فتح المجال أمام ظهور «نظرية التحليل النفسى للأسطورة » . ومنذ ظهور هذه النظرية لم يعد ينظر إلى الأسطورة على أنها واقعة منعزلة ، بل على أنها وثيقة الصلة بكل الأفعال الإنسانية ، على اعتبار أن الأسطورة تحقق وحدة فى الشعور ، كما أن الفن وهو يمنح الإنسان وحدة الحس يكشف له عالمًا من الصور .





## الفن المصرى القديم والأساطير الفرعونية

ارتبط الفن المصرى القديم منذ بدايته ارتباطاً وثيقاً بالدين ، فقد كان للدين أهمية خاصة فى حياة الناس . ولا توجد قوة ، تأثيرها متغلغلاً فى جميع أوجه نشاط الإنسان القديم مثل قوة الدين . وأول آلهة الإنسان المصرى التى كان قد رآها لأول مرة فى بيئته هى القوى المتحركة فى العالم المادى .

ان عالم الغيب كما تصوره قدماء المصريون لا يمكن إدراكه بطريقة واحدة ، بل يتخذ شكلاً ثنائياً فى التفكير ، بحيث ترد مجموعة الظواهر إلى تعارض وإتحاد بين جانبين . وفى العقيدة الفرعونية فكرة إنبواجية الجنس بوصفها طبيعة لازمة لعمل الحياة . كما أن العقيدة هنا تتناول نفس الظواهر بعدة صور أو عدة روايات مقدسة . فالسماء هى بقرة ، وجسم امرأة فى آن واحد ، وقد كان لكل من الصورتين قدرتهما على تناول الجانب الإلهى فى الكون .

وعندما يمنح الفن فى المجتمع المصرى القديم سلطة فوق طبيعية تختلط بسلطة الكاهن أو العراف ، تختلط أيضاً ويشكل متعمد الدلالات الإنسانية بالدلالات غير الإنسانية . وقد كان عمل الفنان هو صنع الإشارات القادرة على تحقيق التواصل وتمجيد الطقوس المصاحبة لعملية العبور من الحياة الواقعية إلى الحياة الآخرة بعد الموت . لقد بنت وظيفة الفن تقوم بمهمة تذكير الناس بأن العالم الآخر هو أكثر وجوداً من العالم الآتى . ولذلك فقد كانت أكثر العماثر التى



أقيمت فى مثل هذه المجتمعات تبنى من أجل الأموات وليس من أجل الأحياء .

كان لبنيان الدولة فى أول تنظيم قوى عندما توحدت أجزاء مصر ( حوالى ٣٤٠٠ ق م ) تأثير عميق على الدين ، وبدأت صور النولة تتحول إلى عالم الآلهة . وقد كان كل إله يصور فى تعبير رمزى يقف أو يجلس برأس حيوان أو طائر ويوضح الأسطورة التى يعبر بها عن وجوده . أما الاهرامات والمعابد فهى تمثل رموزاً للعقيدة الدينية . ونجد هنا الصور لم تكن رموزاً قد تحددت معانيها . بمقتضى عرف معين ، وإنما بناء على نوع من القربى بين الإسم والرسم من ناحية ، وبين الشئ المسمى أو المرسوم من ناحية أخرى . فإن الأسماء بمقتضى هذه القربى تنشئ الأشياء ، لأن للكلام سلطة وتأثير على الأشياء . وما يميز الثقافة المصرية القديمة ، ويفسر انجازاتها فى مجالات الرسم والعمارة والنحت هو أن الفنان يسعى هنا إلى رسم الواقع فى صورة باقية ، وتأكيد وجوده بشكل من أشكال السحر الفعال . ومن أشهر رموز العقيدة المصرية القديمة الشمس بقرصها بجناحى الصقر المنشورين ، وكما تولد الشمس كل يوم وأوزيريس كل سنة ، فإن الموت بالنسبة للمصرى القديم كان الليلة السابقة لعبور المظفر إلى الحياة السرمدية .

كانت الظلمات تملأ الكون إلى أن جاء اليوم الذى بزغت فيه الشمس » رع - أترم » وظهرت هضبة خلق الإله ، قاهر قوى العدم ، ثم خلق الآلهة والبشر والحيوان والنبات . وفى كل صباح يرد الماء إلى الشمس شياؤها وصفاءها ،

فتعيد الشمس خلق العالم وتتدخل معركة جديدة مع التتين « أبوبى » ، الذى يهدد رحلتها كل يوم ، ومال الأحياء ان تشيخ ، وأن تستعيد شبابها فى هذا العالم الأرضى وفقاً لإيقاع زمنى دورى ، شأنها شأن الشمس ، إلى أن يأتى اليوم الذى يمسخها فيه الموت فتدخل نطاق الأبدية ( جيت ) مثل أوزيريس .

لقد رسمت الأسطورة المصرية القديمة دوراً أساسياً للإله « أتوم » وجعلته خالقاً للكون ، فهو الإله الأزلى الذى تولدت عنه كل من الآلهة « شو » ( الهة الهواء ) و « تفينه » ( إلهة الندى ) وعنهما تولد « جب » إله الأرض و « نوت » ( إلهة السماء ) ، ثم تولدت عنهما الآلهة اوزيريس وايزيس ونفتيس وسيث . وإذا كانت العقيدة الفرعونية قد وضعت هذه الآلهة فى مكانة سماوية جليلة ، إلا أن هناك أيضاً آلهة من عالم الحيوان ، وقد يكون سبب عبادتها هو اتقاء شرها وطلباً للخير عن طريق إرضائها . . وقد رمز بالطائر أبا منجل ( ايبيس ) إلى القمر وهو فى نفس الوقت إله عالم وكاتب للآلهة ، و « الحية » تمثل الحكمة ، وتصور على صولجان « أوزيريس » وتكلل تاج « ايزيس » ، أما السماء فقد مثلت فى هيئة البقرة « حتحور » وصورت الأرض فى شكل رجل مستلقى على ظهره ، تحنو عليه زوجته « نوت » ، ويفصل بينهما الفضاء الذى يمثله الإله « شو » ، الذى يقف فى الرسوم الأسطورية رافعاً السماء بيديه .

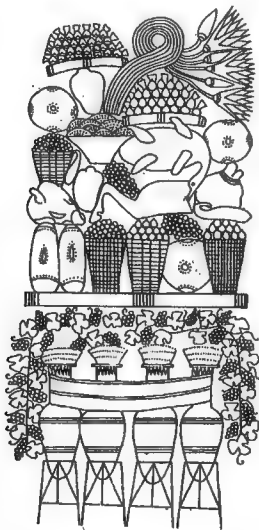
لقد تعددت الأساطير التى تروى أعمال الخالق ، وفى هليوبوليس كان الإعتقاد بأن رع - أتوم هو الخالق ، أما فى منف فكان الكهنة يرون ان الإله

«بتاح» هو الذى كان أول من ظهر ، وأنه رفع السماء وخلق الشمس ، وأن الإله قد تصور الكون بروحه وحققه بفمه ، أى بكلمته الخلاقة . وهناك أسطورة تحكى أن الشمس انبثقت عن المحيط الأزلئ « نون » إذ تولد مرة كل صباح بعد رحلة ليلية فى العالم السفلى ، وقد صورت فى رحلتها نهراً أو ليلاً بزورقين يحميها الآلهة من الثعابين الضارة ، فإله الشمس « رع » يعبر العالم السفلى فى الليل لكى يشرق مرة أخرى من المشرق فى الصباح ، فى السفينة المصنوعة من الذهب، حيث تقوم النجوم بالإشراف على حركة تسييرها . وهناك ثعبان يلتف حول الإله يحرق بأنفاسه أعداء الإله . وقد اتخذ إله الشمس صوراً مختلفة ، فاحياناً يصور فى هيئة جعل عظيم ( خبرى ) وهو يدفع قرص الشمس أمامه فى صفحة السماء ، وأحياناً أخرى يصور على هيئة عجل ذهبى تلده أمه ، بقره السماء ، كل صباح ، فينمو بمرور ساعات النهار ، فإذا ما أصبح ثوراً لقح بقره السماء . وقد رسمت السماء فى النقوش التى تصور الأساطير الفرعونية ، فى هيئة امرأة تلد الشمس فى الصباح إلى أن تصبح كهلا فى الليل فتختفى فى العالم السفلى . وفى أحيان أخرى مثل إله الشمس فى هيئة الصقر « حورس » على أن من طبيعة الصقر التحليق فى السماء ، وتصوره الأسطورة بأنه فى طيرانه يكاد يصل إلى قرص الشمس ، لذا صور إله الشمس على هيئة قرص ينشر جناحيه . وقد كان الإله « رع » زائع الصيت فى جنوب مصر وشمالها ، وأطلق اسم « خيبر - رع » على إله الشمس فى الصباح ، وفى الظهيرة اتخذ رسم « رع » أما فى الغروب فكان يظهر فى شكل « آتوم » الذى اتخذ هيئة إنسانية . وتمثل الإلهة « حتحور » ( عين إله الشمس ) ، إلهة الحب والطرب .

وتظهر غالباً فى أسطور « عين رع » الإلهة مصاحبة له كزوجة وابنة وأم فى أن معاً ، وهى أيضاً عينه ، أى مصدر الضوء ، فهى « حتحور » التى تمثل الرغبة والسعادة ، وهى فى نفس الوقت « سخمت » المخيفة ، والتى هى طبيعة الأسود ، أو هى الحية الرقطاء .

وإذا لاحظنا اقتران إسم الإله « رع » ( إله الشمس ) والإله « أوزيريس » ( إله النيل والزرع ) فذلك لأنهما يمثلان آله القوى الطبيعية . ومنذ الأسرة الخامسة فى الدولة القديمة والملك يلقب نفسه بـ « رع » . وذلك بينما أصبحت عبادة رع هى العبادة الرسمية للبلاد . وقد ارتبطت عقيدتها بالإيمان بالحياة الآخرة بعد الموت . وأصبحت ظاهرة الجسد تتضمن حقيقتان : الأولى خاصة بظاهرة من حيث جسد ، والثانية خاصة بباطنه من حيث هوروج . وفى الأساطير الفرعونية رمز للروح بطائر له رأس إنسان وذراعان ، وهذا الطائر الذى يرسم فى النقوش الجنائزية وهو يظلل المومياء على توابيت الموتى يسمى « با » ، فإن الإنسان بعد موته يؤول إلى الروح « با » . وحول معتقد الروح « با » نسجت أسطورة عن أوزيريس ، الذى قتله أخوه سيث بعد عراك بينهما ، فيه انتزع سيث من أوزيريس عينيه . ثم بعث بفضل ايزيس ونفتيس ، واكتسب السيادة على عالم الموتى ، واستعاد ابنه حورس الذى ولد بعد وفاته ، المملكة الأرضية من عمه ، ويطرد حورس سيث بعد ان استرد عينى أبيه وأعادهما إليه فصار بهما أوزيريس روحاً . وقد أعير لأوزيريس صفات من البشر ، فأخته إيزيس هى زوجته ، وأخوه سيث خصم له . وتشير نصوص الأهرام إلى أن

أوزيريس بعد ان قتله سيث بحث عن جثته الأختان إيزيس ونفتيس ، وهما على هيئة طائر ، فوجدتا جثته إذ بكتاه أمر بكاء ، ثم قامتا بتحنيط جثته حرصاً عليها من التلف ودفناها في الأرض . أما ما كان يسمى بـ « كا » فهو ما يعنى القرين الذى تروى الأساطير انه يلزم الانسان منذ ولادته .



صنوف من الطعام ترسم على جدران المقابر الفرعونية  
تعبيراً عن القرابين التى تقدم للملكة ضمن الطقوس المعنوية

وتصور العقيدة الفرعونية أوزيريس الذى هو ابن « جت » ( إله الأرض ) حامياً للموتى ، إلا أن هذه العقيدة كانت تقتصر فى انتشارها على عامة الشعب ، أما الملوك فكانوا يفضلون الإعتقاد فى أنهم يرحلون بعد موتهم إلى مملكة إله الشمس السماوية ، وليس فى حماية أوزيريس ابن إله الأرض . ولذا عمل الملوك على تحنيط جثثهم حماية لها من فعل الأرض بها . وقد بنوا أيضاً قبورهم على هيئة أهرامات ترمز إلى إله الشمس ، فغاية الملوك المآل إلى الآخرة الشمسية وليست الأرضية .

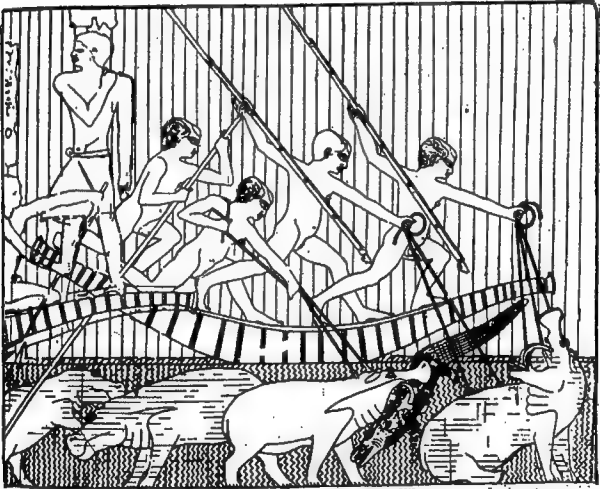
أن كلمة فرعون تعنى ملك مصر ، الذى يمثل الألوهية ، وبإعتباره تجسيد لحورس منذ القدم ، وابتداءً لرع منذ عصر الأهرامات ، إنه صورة للآلهة ووريث لها . وهو يجمع فى ذاته بين حورس وست ، ومجيئه يعنى ظهور جديد للشمس ، وهو يقيم « ماعت » بين الناس ، فهو لون غيره مستقر ، بقوة الغيب التى تكفل النصر والحكمة . ومتى أخذ حورس الجديد التيجان ، ووضع حية « الكوبرا » على جبينة ، فإنه يدخل فى عداد الآلهة ، وهو كائن أعلى من البشر ، وشأنه أن ينتقل إلى حياة الخلود .

كان المجتمع المصرى القديم متعدد الآلهة ، وكانت الأمة تعترف بجميع الآلهة التى تسجلها التقاليد العريقة ، ويمرور الزمن أخضعت هذه الآلهة لشيء من التنظيم ، فرتبت وفقاً لأهميتها ، على أن تمثل مظهراً من مظاهر الشمس مثل « آمون - رع » و « سوبك - رع » وأصبحت فى النهاية جميع الآلهة صوراً أو أبناء إله واحد .

وكانت الإلهة « ماعت » تقضى بمد يد المساعدة إلى المحتاجين . وكانت كتب الحكمة فى بداية الألف الثالث قبل الميلاد ، تحض على الأحرسان والتصديق، وتحت على التحفظ وضبط النفس ، بل تتضمن نظاماً كاملاً لحسن السلوك نرى أثره فى رسوم التمثال الفرعونية .

ويمقتضى العقيدة الفرعونية يستطيع الإنسان استخدام أشكال من السحر التى ينطوى عليها الفن والشعائر ، لضمان بقاء جثمان المحنط ، وخلود إسمه وروحه الطليقة ( كاي ) ، وطاقته الفردية ( كا ) ، مما يعد بحياة أبدية ، حيث يصبح الشخص « أوزيريس » رفيقاً للشمس . وقد أصبح هذا الخلود ابتداء من الدولة الوسطى رهناً بأخلاقيات كل إنسان . ولم يكن قدس أقداس المعبد سوى الهرم ، فقد كان صورة لهضبة الخلق الأولى ، ودورة الشمس التى ستشهد عودة أوزيريس إلى الحياة -- وعين الشمس هى أول شىء يقع على الجبل ، وعندما يرسم ضوء الشمس خطوطاً محيطية يتيح عدداً من الصور التى تتغير ، وعندما تنير الشمس الجبل فإنها تسبغ عليه شكلاً واحداً ، وهذا التشكيل الأول هو ميلاد جديد يشبه الطريقة التى تخطر بها الفكرة فى ذهن الفنان ، وعين الشمس تحفر الجبل المعتم بأشعتها وتنحت معبدها . فمعبد حتشبسوت الجنائزى فى البر الغربى منحوت فى الجبل ، يحاكي الفن الطبيعى للشمس ، ويكشف عن الكيفية التى إبرزته بها العين الى حيز الوجود . لقد كانت مهمة المعابد هى السهر على استمرار سير النظام الكونى بفضل رعاية فرعون بصفته ممثل القوى الإلهية على الأرض ، والذى يؤمن بخالقه ويعبده فى كل مظاهر الطبيعة .

ان المناظر البديعة التي تصور الحياة اليومية على جدران غرف المقابر من الزاوية الروحانية تمثل صوراً رمزية عن « واقع » المحن التي سيجتازها المتوفي خلال رحلته بعد الموت في مجاهل أوزيريس ، والتي سيخرج منها مكلاً بالفوز بدار الخلود . وهذه اللغة الفنية قد استلهمت من صور الحياة اليومية ، منها



بحارة يطعنون فريس النهر بالحراپ ، قادار رأسه نحوهم قاغراً فاه من شدة الالم الجراح



وايعة جناثرية يدعى الميت فيها ، وصيد فرس النهر أو البط البرى بغية شل  
الشياطين التى تعوق مسيرته ، أو صيد السمك الذى يرمز لمصيره ، وحصاد  
القمح وقطف العنب لصنع الخبز والنبىذ اللانزمين لقريان أوزيريس ، وظهور  
العجل الصغير الذى يرمز إلى ميلاد الشمس من جديد . ورغم ان هذه صور  
تستهدف الحياة الآخرة إلا أنها تبين جوانب من الحياة اليومية للمصريين القدماء  
فى إطار زراعى يخضع لتقويم يقوم على مواقيت النيل ، وفيضائه الذى يعود كل  
عام ليغمر أرض مصر العطشى ، وقد بث هذا الانتظام فى نفوس المصريين  
إيماناً عميقاً بمبدأ العود الأبدى - أو البعث والخلود .

ان معبد حتشبسوت صنعته عين المبدع فى حجارته ، وجدرانه مغطاة  
بنقوش تصور الطقوس والأدعية ، فعلى أبوابه نقوش بارزة تصور ميلاد الملكة  
المقدس ، والبعثة البحرية التى أرسلت إلى بلاد بونت ( الساحل الصومالى ) ،  
وتسجل أمجاد الملكة إلى الأبد . وقد احتذى النحاتون المخطط الذى رسمته  
الرياح ، حيث تبدو الجدران الخارجية مجوفة والداخلية مرتفعة ، ونحتوا خلفية  
المشهد بحيث كشفت أبسط التغيرات السطحية تفاصيل كل شكل من الأشكال .  
وقد فرض الفنان تقاليد صنعته وقانونه عن التناسب المثالى ، الذى أضفى به  
على أسلوبه فى النقش نوعاً من الإستقرار والثبات الذى سيطر به على عوامل  
التعرية والبيئة ، لتظل أعمال الملوك مصونة إلى الأبد .

هكذا كانت التقاليد الجمالية الفرعونية لاتخضع للمنظور البشرى وإنما

يراعى فيها وجهة نظر الشمس ، أى رؤية العين النهائية ، التى أى رؤية أخرى فى العين الفرعونية تختلف عنها تعد تصوراً خاطئاً ، فالمادة التى تتشكل منها أشعة الشمس غير قابلة للفناء ، والشئ إذا تم تصويره طبقاً لرؤية شمسية يتحول إلى مادة إلهية .

وتخبرنا الأسطورة أن أوزيريس كان يحكم مصر فى غابر الأزمان ، وعلم أهلها الزراعة ، وتربية الحيوانات ، وأصول العدالة ، وتزوج إيزيس وكانت امرأة ساحرة ، تهيم بحب زوجها ، وكان سيث أخاهما ، إله الصحراء الجرداء ، عاجزاً عن الإتيان بأى عمل خلاق . وعندما أقيمت إحدى الولائم وضع سيث أوزيريس فى نعش وألقاه فى اليم . ومضت إيزيس تبحث عن جثة زوجها ، فعثرت عليها فى بيلوس ، وعادت بها الى مصر ، وهناك اكتشف سيث مكانها فى مستنقعات الدلتا ، فمزق الجثة إلى أربع عشرة قطعة ، ونثرها فى النيل ، ويحث إيزيس عن الجثة ، فجمعت أشلائها المتفرقة من جميع أنحاء البلاد . وعندما بلغ طفلها «حورس» أشده خرج بحثاً عن أبيه . وعندما عقدت محكمة برئاسة «جب» أنكر «سيث» مقتل «أوزيريس» ، بينما شهدت «إيزيس» لإبنها ، ثم أعلن «حورس» ملكاً . وهكذا أعيت إلى «حورس» المملكة التى فقدت .





رسم على جدران مقبرة مينا للمنظر صيد بحري ، النولة الحديثة





الإلهة نوت في هيئة بقرة تلد قرص الشمس كل صباح

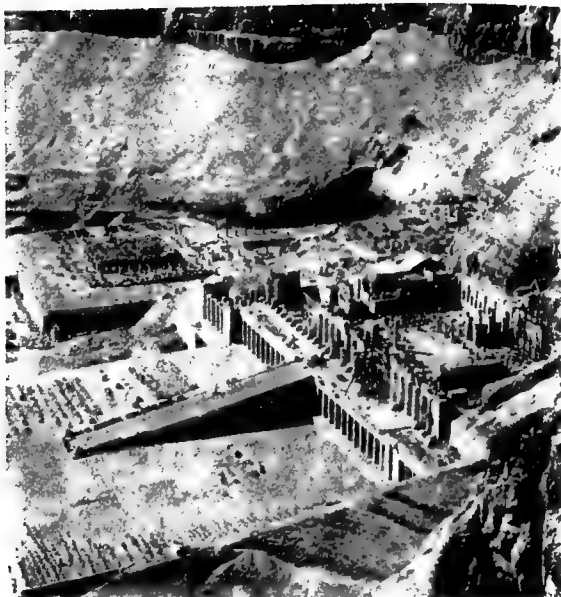




أنوبيس وميزان أعمال الموتي لسناء الحساب وموت سجيل السانج في هيئة إله الحكمة وكاتب الالهة أنوبيس







معبد حننيسوت الدير البحرى طيبة ، النوبة الحديثة



وفى جزيرة « بجه » أقيم معبد اباتون أو معبد أوزيريس على حدود النوبة ، الذى لاتزال اطلاله قائمة ، فى الجنوب الشرقى من الجزيرة المواجهة لجزيرة فيلة ، وتسمية « اباتون » تعنى المكان المنيع . وكان القبر العارى من الزينة يقع داخل غيضة مقدسة تنمو فيها أشجار السنط ، وتظله شجرة « المتيد » التى كتب عنها الكثير ، ولكن لم يعرف نوعها قط ، وفى أعلى الشجرة كان يجثم « باى » أوزيريس ، والبأى عنصر أساسى لشخصية الإله . وتقول الأسطورة أن الطيور والأسماك ظلت بمنأى عن الجزيرة ، وكانت ايزيس تزور قبر زوجها كل عشرة أيام لصب اللبن وتزيين القبر ، وتعبّر النهر بسفينة تدعى « الحامية » ، فى هيئة ووقار ، ويبدو أن الغرض من الزيارة هو تقديم القرىان الجنائزى .

ومن الطقوس الخاصة بعبادة أوزيريس ، فى معابد ادفو ، وندرة ، وأبيدوس ، وسائس ، ويوصير ، ومنف ، مما يعرف بإسم « حراسة الساعات » ، وفيها يقف الآلهة حول جثة أوزيريس ويحرسونها ليلاً ونهاراً ، وكل منهم يتحدث إلى جثة أوزيريس بكلمات من شأنها ان تبعثه إلى الحياة ، ولما كانت ديانة أوزيريس تنطوى على أسرار من المحظور افشاؤها ، كانت تستخدم أساليب الإشارة بدلاً من العبارة فى نقش نصوصها . وهناك ترنيمة مشهورة فى تمجيد أوزيريس منقوشة على عمود حجرى ( يوجد الآن فى متحف اللوفر ) تشير إلى موت ويعث الإله بعبارات غامضة . وقد ذكر « بلوتارخ » فى المؤلف الذى يروى فيه أسطورة أوزيريس ، ان إيزيس قالت فى « حراسة الساعات » كلمات نستنتج منها أن أوزيريس جرد من ملابسه بعد قتله . وفى نص يرجع تاريخه إلى عصر

الأهرام وصفاً لبحث إيزيس عن جثة زوجها قالت فيه : لقد طرت في طول البلاد وعرضها ، وعبرت المحيط الأظلي ، وعرفت الشيء بالقرب من النهر ، وكلمة « الشيء » هنا تشير الى جثة أوزيريس الذي عثرت على أشلائه على ضفاف النهر . ان الهواء الذي أثارته أجنحة اختيه إيزيس ونفتيس نفخ الحياة فيه . فالنص يقول : « اجنحتهن ترفرف عليك » . ويلاحظ أن إيزيس الساحرة الكبيرة تصور غالباً بأجنحة مبسوطة على جدران القبور الفرعونية ، وفي أحد النقوش البارزة المحفوظة في متحف اللوفر ، ترى وهي تظلل بجناحيها رمسيس الثالث .

وهناك مشهد يصور على قبر الكاهن الأكبر بيتوسيريس ، يحدثنا بأن الذهب الذي صنع منه إله الشمس « خبى » لعب دوراً في بعث أوزيريس ، وأن الماء أمدّه بالقوة ، فبعث فيه الحياة ، وقد أستخدمت قوة الماء المجددة للحياة في طقس رمزى يؤدى خلال الأعياد . وكان الكهنة يحتفلون في تلك المناسبة بعودة أوزيريس إلى الحياة فيصنعون تمثالاً صغيراً لأوزيريس من رمل النيل وطميه ، ويخلطونه بالتوابل ، ثم يزرعون فيه حبوب الشعير ويروونها بالماء كل يوم حتى تنبت ، رمزاً لعودة أوزيريس إلى الحياة ، وفي قبره بفيلة ، صورة توضح لنا خلق أوزيريس ، إذ يقوم تمثال على شكل مومياء ، وفي أعلى المومياء ينمو عدد من السيقان تنتهى بسنابل من القمح يرويها أحد الكهنة ، وقد كتب أعلى النقش : « أنه السر المجهول الذى يولده ماء الفيضان » .

وتحكى أسطورة اوزيريس بأسرارها الشفافة قصة فياضة بالإلهام وزاخرة

بالآمال الملك مقدس عادل حكم حدود مصر الجنوبية ، تفكك به يد الخيانة والغدر ،  
وامرأة وفيه مخلصة ، وهبت الذكاء ، تجمع أشلاء زوجها ، وتعيده إلى الحياة ،  
وتربى إبنها كى يخلف أباه بعد هزيمة عدوه .

وقد اتخذ « حورس » شكل الصقر ، وهناك صورة له منقوشة على مشط  
من العاج للملك « جت » ( الملك الثعبان ) ترجع الى حوالى عام ٢٩٠٠ ق . م ،  
وقد مثل واقفاً فى زورق فوق السماء مرة ، وأخرى وهو يقف تحت السماء . انه  
هنا يمثل « حورس » السماوى ( رب السماء ) و « حورس الأرضى » ( ملك  
مصر ) . أما حورس شمس النهار ، ونجم الليل فهو تصوير تأملى لحورس الإله  
والملك ، قد جاء بعد توحيد مصر فى الأسرة الأولى . وفى الغالب أن يكون  
محتوى الرسائل التى تحملها الأساطير المنقوشة على جدران المعابد الفرعونية ذا  
طابع خفى أو سرى ، وله قوة ، ولهذا لايفصح عنها بطريقة صريحة ، بل تصاغ  
فى شكل إشارات يصعب فهمها على الرجل العادى . وتشهد الأساطير القديمة  
بأن الأعمال الفنية الرائعة الخالدة قد اكتسبت الصفة الإنسانية ، لأنها قد نبعت  
عن التقاء الأجيال عبر التاريخ . وقد ظهرت الأساطير كتعبير رمزى يصور  
مايجرى فى المجتمع ، وفى نفوس البشر ، حيث لا فرق بين الإنسان وبيئته التى  
يعيش فيها ، وهكذا تصبح الأسطورة هى التعبير عن العالمين الداخلى  
والخارجى ، وهى أيضاً تفكراً فى الحوادث وتعبيراً عنها .



## روح الطبيعة فى الفن الصينى

ترجع جذور الثقافة الصينية إلى العصر الحجرى . وكانت قد تبلورت منذ القرن الثالث عشر قبل الميلاد فى الصين فلسفة ، تدفع الإنسان إلى التأمل فى سنن الطبيعة ، بل تدفعه إلى أن يتقبل حياة المطلق وكئنها حياته . وعلى المرء فى هذه الفلسفة أن لا يحاول مقاومة القانون الطبيعى . وقد فسر فلاسفة الصين مفهومهم عن المطلق على أنه الإتحاد الروحى بالكائن الخالد ، الذى يسمى بالمتأمل إلى الحالة الأثيرية ، حيث لا حياة ولا موت ، ولا ماضى ولا حاضر .

لقد واكبت النهضة الفنية فى الصين نشأة العقيدة البوذية ، ويرى الصينيون فى فن الرسم مجالاً للإحياء الرقيق ، يهدف إلى الكشف عن ما هو خفى . وقد بدت الصور فى الفن الصينى تعبر عن روح الطبيعة وتتغنى بتمجيد مظاهرها ، وتفسح المجال للتأمل . وفى آثار التصوير الصينى تجتمع المبادئ الفلسفية مع المبادئ الإصلاحية . ويعد عهد حكم ملوك أسرة « هان » (٢٠٦ ق م - ٢٢٠ م) أزهى عصور فن النحت الصينى ، الذى تميز ببراعة الأداء والابتكار . وترجع إلى هذه الفترة تماثيل الكهنة والخيال المصنوعة من الطين المزيج ، أو من الحجارة ، أو مسبوكة من البرونز . غير أن أجمل التماثيل كانت من إنجاز الخزافين ، وذلك حتى أسرة « سونج » ، وأغلب التماثيل كانت صغيرة وبسطة ، وفى نفس الوقت جميلة الكتلة قوية الحركة .

ويعد المصور في الفن الصيني أكثر الفنانين قرباً إلى روح الحكمة ، فهو يعتبر أنه يرى العالم من خلال روحه ، فينفذ عبرها إلى جوهره ومعناه الروحي . وبواسطة الخط المتفجر ، واللون المنسجم ، يعبر المصور الصيني عن جوهر الإنسان والطبيعة وروح الأشياء بلغة تجريدية .

وكانت الموضوعات التي يختارها المصورون في شمال الصين تتميز بصفة اجتماعية ونزعة أخلاقية . أما في جنوب الصين فكانت قد نشأت هناك مدرسة في الرسم تميزت بطابع شاعري واضح . وكان المصور الصيني ينأى في تمثيل الأشكال في رسومه عن التظليل ، ولا يأخذ بقواعد المنظور ، على اعتبار أن اللوحة التي يقوم برسمها ليست في رأيه مجالاً للبحث عن حقيقة معرفية ، وإنما هي مجال للتأمل ، فالفنان الصيني من خلال تأمله تنغمس الصور في جمال وجداني وتشكل في عالم روحه ، إذ أن الروح الصينية مطبوعة على حب الإستمتاع بآيات الجمال .

ولما كانت العقيدة الصينية قد دفعت الفنان إلى توثيق علاقته مع الطبيعة ، على اعتبار أنها تمثل الروح الأعلى ، لذا استخدم المصور الصيني القلم ، من أجل تجريد معالم الصور ، التي تشكلت تبعاً لتأملاته ، في صبر وأناة ، ويوحى من مشاهد طبيعية ، تمثلت فيها الحياة بسحرها ، في إيقاع تناغمي . وقد أخلى الإنسان مكانه في اللوحات للأزهار والطيور ، والتي رسمها باستعمال الخامات نفسها التي تستعمل في الكتابة ، وهي الحبر والورق أو الحرير ،

بمهاره فائقة وتفصيلات دقيقة وبحيوية عظيمة من أجل ان يعبر عن باطن الأشياء أكثر من رسم ظواهرها .

لقد كانت تكمن وراء ممارسة التصوير فى حضارة الصين القديمة ، و وراء كل الأفكار الجمالية التى انتشرت هناك رؤية فلسفية مبنية على مفهوم الفراغ . وقد حلم مصور الصين القديمة بقيام صلة وثيقة بين الإنسان والطبيعة . ولما كان فن التصوير ، فى عقيدتهم ، يشارك فى سر الخليقة ، فقد اعتبر هذا الفن عملاً يكاد يكون مقدساً . والفلاسفة الذين ينتمون إلى المدرسة الطاوية فى الثقافة الصينية ، قد جعلوا فكرة الفراغ جزءاً أساسياً من مذهبهم ، وكان لهم تأثير قوى فى تشكيل جمالية الفن الصينى .

وكان الفراغ فى الفكر الصينى يمثل بعداً دينامياً وجوهرياً من أبعاد الحياة الإنسانية ، ومن حياة الكون نفسه . والفراغ فى الفلسفة الجمالية الصينية يتميز بالتوازن ، وهو أشبه بالمكان الذى فيه يستطيع الإنسان ان يصل إلى الكمال . وفى الشعر تحذف الكلمات التى تستخدم لبيان وجه الشبه بين الأشياء عمداً ، وبذلك يربط الشاعر عضواً بين الحياة الإنسانية وعالم الطبيعة . هكذا استطاع الفنان الصينى أن يزيل الحدود التى تفصل بين فنون الشعر والتصوير والخط ، عندما أصبح يستلهم الفنون الثلاثة من خلال فرشاته ، وهى ترمى إلى إدراك جوهر الكائنات ، ويصل إلى مايبث الحياة فى صوره ، ويهبها إيقاعها المميز . وفى الفن الصينى تمثل الجبال والمياه قطبى الطبيعة ، مثلما أن



رسم مشاهد الطبيعة انما هو تصوير للإنسان بأعماقه ، أهواؤه وأحلامه . لذا صور الفنان الصينى المناظر الطبيعية فى أعماله ، بجمال يجمع بين الأناقة والحنين العميق الأثر . وهذه اللغة التى يكون فيها الفراغ قوة دافعة تصبح مجالاً لأنفاس الحياة ، وبذلك توحى بما لا يمكن ان يقال . وفى بعض الصور التى يرجع تاريخها إلى أسرتى سونج ويوان ( القرون ١٠ - ١٤ م ) كان ما لا يقل عن ثلثى الصورة متروكا للفراغ بلا تصوير . والفراغ ليس هنا أمراً خامداً بلا حياة ، بل يوحى بأنه مشحون بما يربط العالم المرئى بالعالم الخفى . وحتى فى داخل المساحة المصورة التى تمثل العالم المرئى يستطيع المشاهد ان يدرك فراغاً ، فبين الجبل والبحر يمثل السحاب الفراغ بينهما ، والذى يخلق انطباعاً بإمكان تحول الجبل إلى أمواج ، وبالعكس ، يمكن إرتفاع الماء على هيئة جبل ، بحيث يصبح الجبل والبحر يجسدان المبدأ الدينامى للحقيقة ككل . وليس كعنصرين جزئيين متعارضين .

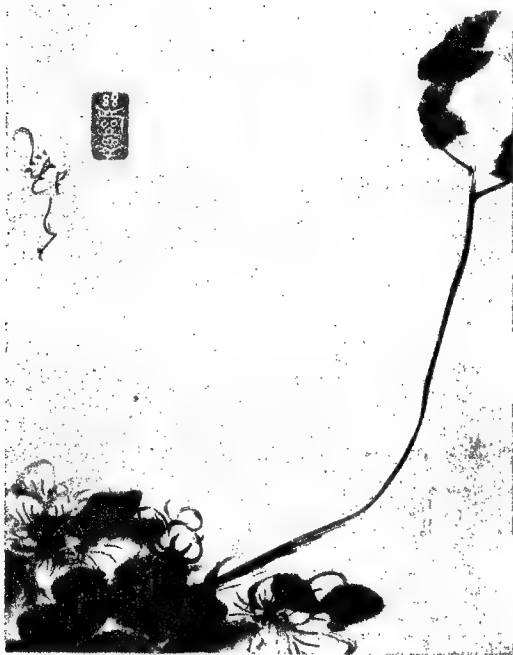
ويعمل الفراغ على اظهار التفاعل الدائم بين الإنسان والطبيعة باستخدام المنظور الخطى فى الصورة من جهة ، وبين المشاهد والصورة من جهة أخرى . وهكذا يصبح انتاج الصورة نوعاً من التأمل ، الذى يصبح فيه الواقع الطريق إلى ظهور الحقيقة . وهنا لاينبغى ان ينظر إلى التصوير على أنه مجرد عمل جمالى ، بل هو فن يخلق فراغاً « مفتوحاً » تتحقق فيه الحياة بمعناها الصحيح . ويرى المصور الصينى أن جرة الفرشاة تمثل مشاركة الإنسان فى عملية الخلق ، فهى حلقة الإتصال بين الإنسان والكون . وهنا أيضاً يفضل تنفيذ الصورة بعد فترة

طويلة من الإهتمام والدراسة ، وبعد التأكد من التمكن والإجادة من جرة الفرشاة الممتلئة للعديد من الكائنات والأشياء ، فكل جرة هي نتيجة الملاحظة الدقيقة للطبيعة .

ويقول سيبونوجيو (١٠٣٦ - ١١٠١) قبل أن تستطيع أن تصور الخيزران ينبغي أن تكون الخيزرانة قد نمت في أعماق نفسك . - حينئذ ستبرز أمامك ، وأنت تمسك بالفرشاة بيدك وتحقق بعينك ، التقط الصورة فوراً والا اختفت فجأة .

إن المصور ينجح في إعاءة خلق نبضات العالم الخفى الكامن في صميم العالم المرئى ، بالتعبير عما يربط الظواهر الطبيعية المختلفة من خلال الفراغ ، حيث يعقد كل كائن صلة بينه وبين كل الأشياء . والصورة بعد اتمامها تصبح كونا في حد ذاتها ، والنظر إلى الصورة يعد عملاً مقدساً ، فإن ترجمة العمل إلى فراغ حر يخلق في قلب المشاهد الموسيقى البصرية للكون .





منظر طبيعي من عمل زودا (١٦٦٦ - ١٧٠٥)

يبدو الفراغ في التصوير الصيني مشحوناً بنبذة تربط العالم المرئي بالعالم الخفي





## ثقافة اليونان وفنونها القديمة

من المعروف أن الإغريق النوريين كانوا قد غزوا كريت ومدنها ، كنوسوس ، وميسينيا ، وتيرنس ، وميلوس ، بعد حرب طروادة ( حوالى سنة ١٢٠٠ ق م ) وكانت قد استغرقت عملية الغزو اليونانى زمنأ طويلاً ، نظرا لطبيعة البلاد الكريتية الجبلية الوعرة ، ويعد أن تأقلم الغزاة مع البيئة الجديدة ، عادت للحضارة أمجادها . فقد عثر على قطع خزف مينية فى أقصى الشمال ممتدة من بلاد اليونان حتى مقدونيا ، وأيضاً فى بعض جزر أيجية . وفى الغالب أن الفن اليونانى كان يدين بالكثير فى تطوره ومنذ بدايته لحضارة كريت ، حيث أن حضارة كريت ، التى ترجع إلى ١٥ قرناً ق م ، قد سبقت حضارة اليونان . وعلى جزيرة كريت ، التى تعد أكبر جزر البحر المتوسط بعد كورسيكا ، تبلورت ثقافة مجتمع ، يخضع لنظام أرسقراطى تمثلت فيه سمات الفروسيية . وقد قامت فى ذلك الوقت ( العصر البرونزى ) علاقات تجارية وثقافية متينة ، بين كريت وكل من مصر وبلاد الرافدين وسوريا .

كان هلبير Helbherr قد اكتشف فى عام ١٩٠٠ فى كريت قصر فايسوس ، كما كشف ريتشارد سيجر Richard Seeger مدن ومقابر على جزر بسييرا موشلوس Pseira Mochlos ، وتلى ذلك أكتشاف مساكن كنوسوس Cnossos عاصمة جزيرة كريت التى عثر فيها على آثار هامة ، ترجع إلى عصور ما قبل التاريخ مثل قصر الملك مينوس ، وكان قد بنى سنة ٢١٠٠ ق م تقريباً . وقد

أُتخذ مسكناً للوك كريت على مساحة ١٥٠ متراً مربعاً ، وبناه المعماري البارع ديدالوس بالحجر المغطى بالملاط الملون من طابق واحد في قسم منه ، ومن طابقين في جزء آخر ، وقد دلت هندسة هذا القصر على قدرات المعماري ، وعلى مهارته الفنية الفائقة ، أما أعمدته فهي من الطراز الدوري ملونة ، وقد زينت جدران القصر برسوم ملونة بطريقة الفرسك بموضوعات حيوانات أسطورية ، ومشاهد كمصارعة ثيران ، وصور لنسوة . وكان المدخل الغربي في قصر مينوس في كنوسوس مخصصاً للإحتفالات ، وفي أقصى الجنوب الغربي من الفناء توجد سقيفة معقدة ومزخرفة بمناظر مصارعة الثيران ، أما صورة « حامل الكأس » ضمن عدد من صور الحفل فهي مرسومة على الجدار الغربي للسقيفة . وهناك مجموعة من الحجرات تقع بين ممر المخازن والفناء الأوسط كانت تقتصر على الأغراض الدينية ، اتخذت واجهاتها شكل الضريح ذي الأعمدة التي نقشت عليها رموز مكررة . وقد عثر في قاعة أخرى على مجموعة قطع من الكريستال تمثل أشكال الآلهة الثعبان ، وعلى أنية بمقبضين ، ولوحتين منحوتتين بالبارز ، إحداهما تمثل العنزة وهي ترضع صغارها ، والأخرى لبقرة ومعها عجلها . وإلى الشمال من قاعات العبادة توجد أقدم قاعة عرض عرفت بأوربا . وكانت الأساطير الفرعونية قد دارت في كنوسوس - المدينة الكريتية - وفي العقيدة الإغريقية تذكر الأساطير أن مؤسسها هو « مينوس » إبن إلههم العظيم « زيوس » ، مثلما تحكى الأسطورة عن ديدالوس أنه بنى قصر التيه ، وعن إيكاروس أنه طار قريباً من الشمس . غير أن التسمية « مينوس » عادة تقارن بالتسمية « فرعون » التي تعنى البيت العظيم ، وحامل الاسم مينوس كان يحمل

بالتالى لقباً مقدساً ، بل أنه نفسه يعد من سلالة إلهية . وقد كان ملوك كريت كهنة أو أنصاف مؤلهين .

ومن أجمل القاعات فى قصر كنوسوس ، والتي احتفظت بروبقها هى قاعة العرش ، والتي أقيمت فيها المقاعد الحجرية حول العرش ، وهى مخصصة فى الغالب لممارسة طقوس دينية . وكان المعبد يمثل بيتا لـ « الإلهة الأم » وشعارها البلط المزودة . وقد تمثلت الطبيعة فى عبادتها ، على اعتبار أنها سيدة الشجر والجبال والحيوانات المتوحشة ، وترمز إلى خصوبة الطبيعة . وفى قاعة العرش يظهر الملك مينوس ( الملك الكاهن ) ومستشاره يتضرعان من أجل إبعاد الخطر المهدق بالبلاد . وقد دلت النذور الدينية المرسومة أمام الرموز المقدسة ، على أحد التواييت على انتشار « عبادة الموتى » . وفى هذا القصر ظهر مايشير إلى الإرتباط الدينى القديم بين مصر وكريت ، وتدل عليه الحروف الهيروغليفية ، إضافة إلى لبس التماثم الفرعونية الطراز ، واستخدام الشخصىخة فى الرقصات الدينية ، واستعمال الإناء المقدس ذى البزبوزين المرتبط بعبادة « حورس » المصرية القديمة ، ليس هذا فقط ، بل وظهور صور لأبى الهول ، وعلامة عنخ والبقرة حتصور فى الرسوم الجدارية الكريتية ، وكلها رموز دينية فرعونية فى أصلها . وتذكرنا ظاهرة تصوير الثعابين مع البشر بالعلاقة بين عبادة الثعابين ، التى ظهرت فى غرب الدلتا فى مصر الفرعونية ، حيث تشبه تلك الحية التى تلتف حول نفسها لتخرج أمام جبهة الفرعون ، أما الثعبان فى الديانة الكريتية فكان يرمز إلى الخير . وفى العصر اليونانى أخذت الإلهة « أثينا » من « الإلهة الأم »

شعابينها وأخذت « أفروديت » حماماتها ، اما أرتيميس لبن أفروديت فأخذ وعولها .

ويرجع تاريخ ميسينيا أسطوريا إلى منتصف القرن التاسع عشر قبل الميلاد ، حيث كانت عاصمة لليونان ، وهي مدينة أجمنون ، أعظم وأقوى ملوك اليونان كما تخبرنا الإلياذة . أما حضارة ميسينيا ، التي تعرف بالحضارة الإيجية ، نسبة إلى بحر ايجه فقد بقيت حتى القرن السادس قبل الميلاد ، إلى الزمن الذي أغار فيه على المدينة الدوريون من شمال البلقان . وعلى أنقاض هذه الحضارة أقام الإغريقون حضارتهم . ومن أهم ماعثر عليه من آثار ترجع إلى حضارة ميسينيا ، القلعة والنقش البارز على باب الأسود فيها . ومن أشهر التشفيف التي اكتشفت في هذه القلعة قناع زهبي عثر عليه في أحد قبورها . وكانت الكتابة قد لعبت دوراً هاماً في تطور الحضارة الميسينية ، حيث اشتملت هذه الكتابة على علامات مرسومة ، عثر على نماذج منها مرسومة على عدد من الجرار عام ١٩٣٩ ..

كانت المدن الإغريقية في القرن السادس ق . م . تقع تحت سلطة الأغنياء الطغاة الذين يستعرضون قوتهم بتشبيد آثار فخمة في الأماكن المقدسة ، وقد استخدم في تشبيدها الرخام أو الحجر ، من أجل ضمان شروط إسباغ الهالة على تماثيل الإله المقدس ، حيث تتقدم حجرة التمثال مساحة ملحقة ، أما الجزء





تمثال من الفن الإغريقي لأثروبيدس ، القرن الخامس قبل الميلاد



الخلفى فيقع فيه الرواق . وكانت المناظر الرمزية تزين القوصرة ( المثلث الواقع أعلى واجهة المعبد ) ، والطنف والمساحات المربعة ، بالمنحوتات تحكى الأساطير التى أعادت إلى الحياة مشاهد من حياة الآلهة وأساطير الأبطال الذين انشأوا المدن . لقد ظهر الفن الإغريقى فى أواسط الألف الثانية قبل الميلاد ، وكانت أهم موضوعاته هى مواكب الأعياد والمصارعات ، مثل النقوش التى تصور أبولو فى مركبته التى تجرها أربعة جياد ، وبرسيه يقطع رقبة جريون ميدوزا ، وهرقل وهو يصارع مع قطاع الطرق . وكان الميل إلى نزعة حب الطبيعة واضح فى تناول الموضوعات الدنيوية والملحمية ، أما الأسلوب الفنى فيتميز بقدر كبير من المرونة والنضارة . ومع بداية النصف الثانى من الألف الثانية تحول هذا الأسلوب ، فأصبح أكثر نمطية وتقليدية وميلاً إلى التجريد . وقد تناولت الأساطير اعجاز الفن والفنان ، حيث تروى ان ييدالوس Daedalus كان فى وسعه ان يبعث الحياة فى الخشب ، بل وفى وسعه ان يجعل الحركة تدب فى الحجر .

لقد كان الفن اليونانى فى القرن السادس قبل الميلاد ، يصنع من أجل طبقة نبيلة ، تلك الطبقة التى وضعت أسساً لمذهبها الأخلاقى ، ومفهومها عن «الجمال الخير» Kalokagathia ، والذى يعنى التوازن بين الصفات الجسمية والأخرى الروحية . وقد تناول اليونانيون القدماء صورة المرأة كموضوع رئيسى ، نحتوه فى تماثيل نثرية فى هيئات أنيقة ، حيث صغفت شعورهن بعناية فى مثل هذه التماثيل ، ورسمت على شفاههن ابتسامة جذابة . وقد كانت تنحت فوق واجهات المعابد الإغريقية القديمة هيئات بشرية بأجسام قوية ، تقف مترفعة ،

وتماثل شباب منتصرين فى الألعاب الأولمبية بأسلوب مثالى ، وتلك الموضوعات تخذل ذكرى الإنتصار للعبة ذاتها . وأكثر الموضوعات تصور الحياة بوصفها صراعاً ، أو نتاجاً للتدريب الرياضى .

ومنذ أن برزت النزعة الفردية فى جميع ميادين الثقافة فى المجتمع الحضرى فى اليونان القديمة ، نتيجة لنشأة الظروف الإقتصادية القائمة على المنافسة الحرة ، قويت مهمة الفنان الذى أصبح يتمتع بشخصيته الفردية ، فى البحث عن تفسير جمالى للجسم البشرى فى الفن ، دون تحميل الموضوع أى أبعاد رمزية . ورغم كون الحضارة الإغريقية كانت قد نشأت على أساس شرقى ، ورغم ارتباطها بطابع البحر المتوسط ، إلا أنها وخلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، استطاعت أن تتبنى مفهوماً جديداً للفن فى مقابل الحضارتين الأصليتين فى مصر وبلاد الرافدين . هكذا أصبح للعقل فى الفكر الإغريقى دور فى تحرير إرادة الإنسان ، عندما استطاع أن يفصل بين الإنسان والمفهوم الكونى والواقع العرضى عن الروح . لقد انعدم فى الثقافة الإغريقية الكلاسيكية وجود الثنائية المطلقة للإنسان والعالم الخارجى ، وكذلك تجردت الصفة السماوية من الدنيوية الأخرى ، حيث أنها منهمكة فى نشاط دنيوى ، ولم يعد يوجد الإلهى كعالم خارجى ، ولم يعد يوجد كفكرة متجاوزة للقدرة البشرية ، ولكن يعيش مجسداً داخل الكون . ومن هنا تطورت طريقة تفكير الإنسان فى المجتمع الإغريقى فى العصور الكلاسيكية فى اتجاه المذهب العلمى أو فى اتجاه الحركة الإنسانية . ومن هنا أصبحت الآلهة تصور بصورة الإنسان ذكوراً وإناثاً ،

يتزوجون وينجبون ، ويكرهون ، ويتشاحنون ، شأنهم شأن البشر ، وكان الإغريق يمجسون البطولة ، والبطل عندهم نصف إله . وقد تحولت الأسطورة الدينية عند الإغريق ، فأصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية ، بعد أن كانت مرآة للجماعة فى المجتمعات الشرقية ، ولو أن هذه الفردية كانت ماتزال تخضع للإطار الجماعى ، حتى أصبحت التجربة الذاتية فى ذلك الوقت موضوعية ، حينما وصلت إلى لغة الإنسانية العامة . وأيضاً تحملت الآلهة الإغريقية تشخيصات لروح الإنسان وانفعالاته ، فإن « أبولون يمثل إرادته الخالقة ، و « ديونيسوس » يمثل شاعريته ، و « أثينا » هى ذكاهه ، أما « أفروديت » فهى رمز حساسيته ، وبذلك أصبح الفن يشكل نمطاً من المعرفة الحسية ، بعد أن كان فى الشرق معرفة حدسية . أما الجمال فبدأ محققاً فى الفن الجديد من خلال مفهوم الإنسجام ، وقد ظهرت فى نماذج التماثيل الأولى تعبيرات عاطفية جديدة ، تمثلت فى ابتسامة غامضة . وقد كانت الأسطورة عند الإغريق هى البديل عن الأديان البدائية ، التى كانت تقوم على الخوف من القوى الغيبية . ومن خلال الشكل الإنسانى استطاع الفنان الإغريق أن ينقل مفاهيمه وتاريخه ، وخاصة حينما سيطر على طريقة لرسم شكله باستخدام قواعد التشريح ، فى القرنين السادس والخامس قبل الميلاد ، حتى ارتقى بشكل الإنسان فى صوره إلى مستوى التعبير عن الروح - الأسطورة .

ويرجع الفضل فى ظهور مفهوم الجمال الذى يقوم على أساس مقاييس رياضية فى الفن اليونانى ، إلى اتخاذ المدينة مكانتها وشخصيتها المستقلة ،

والحاجة إلى أعمال فنية صغيرة الحجم ( غير صرحية ) بالقدر الذى مكن الفنان من عملية التدقيق فى النسب ، فى حدود الأبعاد الفراغية الواقعية ، وفى تناسب وتوافق ، يخضع لنظام موحد للأجزاء فى علاقتها مع الكل .

وفى أثينا فى العصر البرونزى - ومنذ القرن العاشر قبل الميلاد ، كانت قد ظهرت الوحدات الهندسية البسيطة على قطع الخزف ، مما يشير إلى ميلاد الفن اليونانى فى ذلك الوقت . وقد كان نبلاء أثينا يتطلعون الى شىء من الفخامة ، والزخارف الأخاذة التى تتلاءم مع حياة القصور . وبعد أن حكمت الأرستقراطية بلاد الإغريق بعد حرب طروادة ، افتقر الشعب إلى الثروة ، فانطلق بحثاً عن أراض خصبة ، ابتداء من القرن الثامن قبل الميلاد فى مناطق تراس Thrace واليونان وصقلية وأسبانيا ، وقد خلق فى كل هذه البقاع وحدة إغريقية نفسية وأخلاقية ، حيث ظلت علاقاته قوية بوطنه الأم ، ويرجع ذلك إلى اعتبارات دينية . وفى القرن الثامن قبل الميلاد أضاف الفنان فى زخرفته للأعمال الخزفية أشكالاً حيوانية وأشكال طيور ( خيول ورنه ودجاج ) ، ثم ظهرت الأشكال الآدمية مع النصف الثانى للقرن الثامن ، وقد جاءت أجزاء الجسم على شكل عصى ، ومثلثات مكدلة للرؤوس ، وأفخاذ بارزة . وفى عصر متأخر رسم الفنان عيناً واحدة فى الرأس ورسم الذقون والأنوف والأصابع ، كما أهتم بالحركة عند تصوير موضوع الحرب ، حيث ظهرت صور المحاربين بجرابهم وسيوفهم وأقواسهم .

ومع نهاية القرن السادس قبل الميلاد أصبحت أثينا المدينة التي شهدت صراعات أدت إلى ظهور الحكم الديمقراطي . وفى ذلك الوقت كان هوميير يضع لبناته الأولى فى ملاحم شعرية ، صارت فيما بعد مادة للإحياء للفنانين والشعراء والنحاتين والرسامين ، وتدل على ذلك مشاهد هرقل وهو يصارع الأسد ، والأحداث البطولية فى صراع طروادة ، وتحطيم سفينة أوديسون ومناظر الرقص والمصارعة ، وكلها كانت ترسم على سطح أعمال خزفية . وقد ظهرت أشكال ملونة رسمت على مزهريات لرجال ، ربما تمثل الإله زيوس وهو يحمل الدرع وفى يده حرية ، وعلى رأسه خوذة .

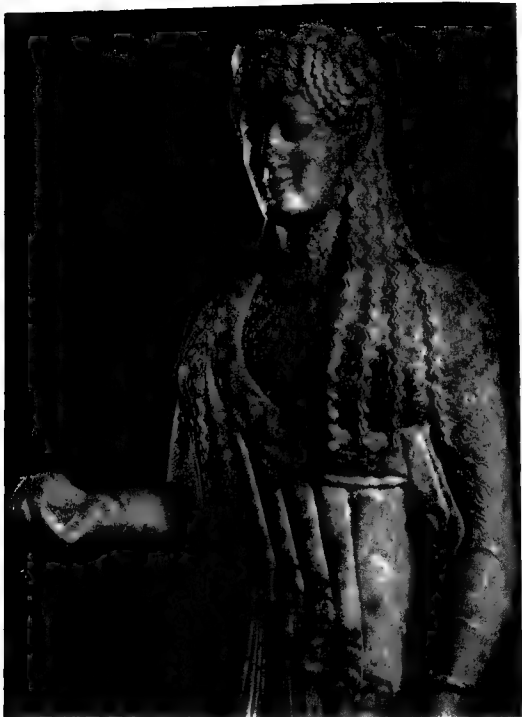
ومع نهاية القرن السابع قبل الميلاد ظهر فن معمارى ، تطور من خلال الطراز الدورى بأعمدته البسيطة ، ذات القنوات بون قواعد ، وقد استقى الفنان شكل شرقى من الأعمدة انتشر فى غرب اليونان يشبه تاجها شكل الجرس ، يعطوها حليات مزهرة على نهج النظام الأيونى ذى الحلزونات ، ونحتت فى الأبدان القنوات ، وهذه النوعية كانت بمثابة قواعد للتماثيل المقدسة . وعندما بدأت تماثيل الآلهة الكبيرة تأخذ مكانتها تطلب ذلك الأمر بناء المعابد الكبيرة ، وبالنسبة للأعمدة فقد ظهرت فى أشكال متعددة منها الدورى والأيونية ، وكانت قد ظهرت العناصر الدينية فى القرن التاسع قبل الميلاد ، عندما استبدلت مادة الحجر فى البناء بمادة الرخام ، نظراً لجمالها وتحزيراتها الطبيعية . وقد تبلورت التقاليد المعمارية فى القرن السادس قبل الميلاد الدورى والأيونية ، وتطورت الأفاريز الحجرية فى المعابد اليونانية بالزخارف الأيونية فى القرن الخامس . أما

أعمال النحت المستدير فكانت قد ظهرت منذ القرن السادس قبل الميلاد ، حيث فيها تتقدم قدم ، وتبقى الأخرى فى وضع الساند . وتزايد تناول الرخام الأبيض مع إستخدام الأزاميل ، حتى جاءت التفاصيل أكثر واقعية وحيوية .

هكذا استقل الفن وأصبح غاية فى ذاته ، بعد أن كان يتحدد تبعاً لأغراض يخدمها ، كأن يكون أداة للسحر والتمجيد ، أو وسيلة للتأثير فى الأرواح أو الناس وقد ظهرت المحاولات الأولى لبعث علم متحرر من الخرافة بفضل تنمية القدرة على التفكير المجرد .







تمثال من الرخام من الفن الإغريقي القديم ( القرن السادس قبل الميلاد )



## الأسطورة فى العقيدة الإغريقية

ومن الموضوعات الرئيسية التى لها دلالتها فى الأساطير الإغريقية موضوع شروق الشمس وغروبها ، والصراع بين النور والظلمة . فكل أسطورة جديدة جديدة تصور نفس الظاهرة من وجهة نظر جديدة مختلفة ، فأسطورة أنتمون مثلاً، تمثل الشمس فى حركتها اليومية ، من وقت بزوغها حتى غروبها « وهل هناك شىء آخر يمثله دافنى ومطاردة أبولون له غير الفجر ، وهو يندفع فى المساء ويرتجف ، ثم يضممر عند اقترابه فجأة من الشمس الساطعة . ويصح نفس القول على خرافة موت هرقل ، فلم تكن السترة التى أهدتها ديانيرا إلى البطل الشمس إلا تعبيراً عن السحب التى تتبعث من الحياة ، ثم تحيط بالشمس كساتر قاتم ، وحاول هرقل تمزيقها ولكنه يعجز عن تحقيق ذلك بعد أن مزق جسمه إلى أجزاء . وأخيراً يحترق جسمه وهو متألق وسط اللهب » (٢٤) .

تفصح الطقوس والشعائر فى العقيدة الإغريقية عن تقلص الشقة بين البشر والآلهة ، ففى طقوس أورفيوس مثلاً ، كان المرید يأمل أن يخرج من اتحادة بالإلهة - الأم « ملكة الموتى » وقد أضحى إلها . ففى الأساطير الأورفية تأملات فى الطبيعة الثنائية للإنسان ، وتروى الأسطورة أن الإنسان خلق من رماد التيتانيين Titans ، على أنه فان ، لكنه يحوى شرارة إلهية خالدة ، لأن التيتانيين كانوا قد تناولوا من جسد الإله . ان الآلهة الأولمبية فى العقيدة اليونانية لم تكن هى التى خلقت الكون ، رغم تجليها فى ظواهر الطبيعة ، بل لم

يكن في مقدورها أن تتصرف بالإنسان كأحد مخلوقاتنا ، فالإغريق كانوا يدعون بسلف مشترك بينهم وبين الآلهة . وقد استهل بندارس أحد أغنياته بقوله : من عرق واحد ، واحد فقط ، كلا البشر والآلهة ، كلانا من رحم أم واحدة نتنفس . ولكن بعيدة هي الشقة في قوتنا ، الفاصلة بيننا . لدينا هنا لا شيء ، ولدى الآلهة هناك صلابة البرونز ، ولهم السماء عرش خالد لايتزعزع . وقد عبر هزيود في كتابه « نسب الآلهة » ( حوالى عام ٧٠٠ قبل الميلاد ) عن النظرة التي تصل في الكون العناصر بعضها ببعض بصلة الرحم والنسب ، فقال « أن السماء والأرض هما والدا الآلهة والبشر ( ٠٠٠ ) ثم تزوج زيوس من ثيمس » ( ٢٥ ) لقد أتاحت فكرة تناسل الآلهة ترتيب الظواهر والربط بينها في نظام مفهوم . لقد تجاهل الإغريق الأوائل ما في التمثيل الدينى من حظر وتقديس . هكذا تحولت مشكلات الإنسان في الطبيعة ، طبقاً للعقيدة الإغريقية ، من صعيد الإيمان والحدس إلى المجال الذهنى ، مما أتاح مجالاً للإعتراف باستقلال الفكر بذاته ، فإن الأسطورة التي تدور حول تناسل الآلهة تصف سياقاً من الأحداث المقدسة ، غير أن نسب الآلهة في العقيدة الإغريقية ليس قضية معرفية .

كانت الآلهة اليونانية تشبه البشر ، تاكل وتشرب ، وتحيا في زمان ، وترتكب الجرائم ، وتنقاد لشهواتها ، ويغرر بها ، اما ميزتها فهي في خلودها ، وقدرتها في أن تأتى بما يعجز عنه بنو الإنسان . وتتقسم آلهة اليونان إلى أسرتين ، أحداها أسرة « كرونوس » Gronos . والأخرى أسرة « زيوس » . أما أولاد كرونوس فقد نشئوا عن اتصال السماء ( أرانوس Uranus ) بالأرض



نحت بارز من الرخام على معبد البارتيون ( القرن الخامس قبل الميلاد )



(جوا Goea) . والأسطورة الإغريقية تروى أنه قد أوحى إلى « كرونوس » أن أحد أبنائه سوف يفتك به ، ويخلفه على العرش ، فأخذ على نفسه أن يأكل كل ذكر يولد له . ولم ينج من أنبيائه إلا ابنه « زيوس » Zeus ( أو جويتر Jupiter ) أصغر أولاد ساتورن ، والذي وضعته أمه بجزيرة كريت ، وعهدت إلى كهنتها أن يرضعوه من لبن عنزة إسمها أمالية Amahlec وأن يعملوا على ألا يسمع أبوه صوت بكائه فيكشف أمره . وقد صعد إلى السماء بعد أن بلغ أشده واستحوذ على قلب أبيه ، ولما كان يطمع في ملك أبيه ، أعطاه شراباً خاصاً أخرج به على أثر تناوله إياه ما كان قد ابتلعه من أطفال ، ومن بينهم نبتون وپليتون ، اللذين استعان بهما زيوس في حربه على أبيه وأفراد الأسرة الأولى ، وقد عاونه في ذلك أيضاً ، ابن عمه بروميثييه وأولاده ، ميركور وپاكوس وهيرقل وديانا ، حتى تمكن من خلع أبيه وطرد أسرته من السماء ، وبعد ذلك جاز له تقسيم الملك بينه وبين أخويه ، بذلك أصبح نبتون إله البحار وپليتون إله الجحيم . أما زيوس نفسه ، الذي اشتهر بشدة الغضب وسرعة الإنتقام ، فقد احتفظ بالسيطرة على الأرض والسماء ، والإشراف على ظواهرهما ( المطر والبراكين والزلازل والبرق والرعد ) ، وكانت زوجته هيرا Hera غيوره على زوجها الذي ينقاد دائماً لرغباته ونزواته . أما نبتون Nepton ( أو پوزيدون Poseidon ) فهو إله البحار وأخو كل من زيوس وپلوتون Pluton إله جهنم . وهناك أيضاً بروميثييه promethee إله النار وحامي الإنسان .

وحينما استنتب لزيوس الأمر وقسم الملك بينه وبين أخويه ، كان قد أغفل

ابن عمه بروميثيه ومخلوقه الإنسان ، بل أخذ يكيد لهما ، فأزعم على إهلاك البشر ، وكان يعارضه في ذلك بروميثيه ، فطرده زيوس من السماء ، حيث هبط إلى الأرض ، ووقف حياته على العناية بشأن بنى الإنسان ، حيث وهبهم العقل والتفكير وعلمهم الذى لا يعلمونه . أما زيوس فقد بنى له معبداً فى الأواب ، فى مكان كان يتوافد اليه المشاهدون والرياضيون ، من جميع المدن اليونانية ، ليقيموا الألعاب الأولمبية كل أربع سنوات . وقد كتب هزيود ، فى القرن السابع قبل الميلاد عن زيوس يصفه بقوله : انه من القوة بحيث يستطيع ان يحيل الميت إما إلى زوال وإما إلى خلود ، يدمر المتعجرفين ويرعد فوق رؤوس الإغريق ، ويسكن أعلى القمم السامقة . وفى معبده الذى بناه ليبون الإليزى حوالى عام ٤٦٨ ق م ، أقيم له تمثال ، وكانت مواكب المريدين تتخذ طريقها إلى المعبد ، غير أن الدخول إلى مكان التمثال مقصوراً على الكهنة ، حيث يلقي المريدون نظرة خاطفة من خلال الأبواب الموازية . فإن المعبد الإغريقى كان يمثل عالماً منفلقاً على نفسه محاطاً بصف من الأعمدة . ولم يكن أمام المريدين إلا ان يدوروا حول المعبد من بين الأعمدة . وقد رسم على الميتويات الإثنى عشر المنحوتة فى معبد زيوس ، الأعمال الإثنى عشرة الخارقة لهيرقل ابن زيوس منشئ الألعاب الرياضية .

ولد « هيفستوس » Hephaistos نور فى الأسطورة الإغريقية . إنه ولد مشوهاً ، لذا كرهته أمه « هيرا » وقذفت به من السماء فهوى إلى جزيرة ليمنوس ، وأنثنت قدماء من أثر السقوط ، فنشأ أعرجاً . ومن الغريب أن



هيفستوس ، رغم دمامة خلخته ، كان زوجاً لإلهه الجمال افروديت ( فينوس ) .  
 أما أرس Ares ( مارس Mars ) إله الحرب فهو ابن لزيوس ، وتصوره الأساطير  
 محاطاً بالهة منها : هرمس Hermes ( أو ميركور Mercure ) رسول زيوس ووحيه  
 إلى الآلهة ، وإله الخطابة والقرصنة . وهناك أيضا إريس Eris التي تمثل الفتنة  
 والشقاق ، أما هيلانه Helene ، التي كانت أجمل امرأة ، فهي ابنة زيوس من  
 امرأة من بنى الإنسان ، تدعى ليدا Leda ، وقد خطفها باريس من برنامج ملك  
 طروادة . وتنسب الأساطير الإغريقية إلى هيرقل ( أو هيركول Hercule ) إله  
 القوة ، القيام بأثنى عشر عملاً عجزت الآلهة القيام بها . كما تصور الأساطير  
 ديونيسوس Dionysos ( أو باكوس Bacchus ) إله زراعة الكرم ، محاطاً برفاق  
 مرحين يسمون بالساتير Satyres ، لهم قرون وسيقان الماعز ، إلا وجوهم فقد  
 كانت لبشر . إن أسطورة ديونيسوس تعد مثلاً نموذجياً لأصل الحكايات  
 الأسطورية ، لأنها لم تنبعث من العقل فقط ، وإنما مصدرها الإنفعال الذي قد  
 تحول إلى صورة . ففي الديانة الديونيسية يعتقد المؤمن بها ، أن الواحد المقدس  
 قد تشتت بتأثير قوى الشر ، لذا ترمى الطقوس إلى التوسل من أجل ظهور الإله  
 لعباده ، والأسطورة تمثل نوعاً من العشق الإلهي يمثل الروح عندما تطير ، بعد  
 مبارحتها الجسم للإتحاد بالإله . وهناك أبولون Apollon ، الذي هو إله الغيب ،  
 والشعر ، والفنون ، والشمس ، قد اختار معبد دلفي الفخم المعلق فوق فيديريداس ،  
 في جزيرة ديلوس الواقعة في قلب بحر إيجه ، وفرض عليه نفوذه وسيطرته ،  
 وكان يضيف من فوق الصخرة على كاهنه وحيه ، حيث كان الاعتقاد أن الإله  
 يجيب على سائليه عن أمور الغيب من خلال كاهن .

أما أثينا Athena ( مينرفا Minerve ) التى انتشرت عبادتها فى كل اليونان ، وبخاصة فى المدينة التى سميت على اسمها ، فهى إلهة العقل والفنون ، وتروى الأساطير أنها كانت قد قضت زمناً فى مخ أبيها ، قبل ولادتها ، هكذا ارتشفت حكمة وذكاء أبيها . وقد شيد البارثينون فى أثينا فى النصف الثانى من القرن الخامس قبل الميلاد فوق انقاض الأكروبول ( ٤٤٧ - ٤٣٢ ق م ) من أجل تخليد المدينة وإلهتها أثينا . وقد احتوى المعبد على تمثال للإلهة من رقائق ذهبية وعاجية ، وبلغ ارتفاعه إثنا عشر متراً ، وترى أثينا - ضمن منحوتات أعلى الواجهة الشرقية ، وبوزينون إله البحر يتنازعان على ملكية أتيكا المصورة على الواجهة الغربية للمعبد ، حيث تصور مولدها فى حضرة آلهة الأوليمب . وقد صور الفنان العظيم فيدياس فى منحوتاته على جدران هذا المعبد أهل أثينا مع كبار آلهة الأوليمب والحكام الأسطوريين . وهذه النقوش بطول ١٦٠ متراً ، تصور الأحداث الرئيسية للموكب الدينى العظيم ، الذى كان يقام اكراماً لأثينا كل أربع سنوات ، وتظهر فيه وهى تهدى أزاراً مقدساً كقربان يهبه الأثينيون لألهتهم فى احتفال مهيب . وأما افروديت Aphrodite ( أو فينوس Venus ) فهى إلهة الحب والجمال ، وتحكى الأسطورة أنها خرجت من زبد البحر ، وقد كان لمنافستها مع هيرا وأثينا ، أثر كبير فى نشأة حرب طروادة . ومن بنينا كيوبيد Kupid ( أو إيروس Eros ) إله الحب ، ومن بناتها ثلاث يطلق عليهن «الحسان» . وقد حرص أهل اليونان القدماء على تمجيد أبطالهم الذين ترجع إليهم الأساطير الفضل فى تأسيس مدينة اليونان ، فنصبوا لهم التماثيل وأقاموا المعابد من أجل تكريمهم .

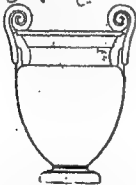
## الفنون الأغريقية فى عصر الإزدهار

### العمارة الإغريقية

تميزت المعابد الإغريقية بالفخامة ، حيث استخدمت فى تزيينها النقوش البارزة والتافرة المحمولة على أعمدة ضخمة ، وقد استخدم فى بنائها الحجر والرخام فى نظام هندسى دقيق . وقد شيدت على الأكروبول ( المدينة المعلقة ) المعابد ومنازل الطبقة الحاكمة . ومنذ القرن السادس قبل الميلاد أخذ الطراز الدورى شكله الثابت ، مثلما هو فى معبد أبولون فى دلفى ، والذي بنى عام ٥٤٨ قبل الميلاد ، أما معبد البارثون فى أثينا فقد بنى على هضبة الأكروبول (فى القرن ٥ ق م ) للإلهة أثينا بارثينوس .

واتخذ طرازاً دورياً ، وهو يمثل ذروة العمارة وذروة الفن . وقد أعيد بناؤه عام ٤٤٧ ق م . بإشراف النحات فيدياس Phidias على قاعدة مستطيلة ترتفع على الأرض بثلاثة أدراج ، وقد صورت مشاهد من الأساطير الإغريقية ، زينت الواجهة الشرقية من المعبد بطريقة النحت النافر ، يمثل ولادة أثينا ، أما الجهة الغربية فقد نحتت بمشهد لعراك أثينا مع إله البحر بوزيدون Poseidon ، ونقش على مريمعات الإفريز بالنحت البارز عراك اللابيث مع القنطور Centor وزين إفريز ، يقع فى الرواق الموصل إلى البناء الداخلى ، بمشهد يصور حشود يحملون الهدايا ، وحملت فيه النسوة الكساء المطرز لوضعه على تمثال أثينا . وتشهد هذه المنحوتات على تقدم فى تشكيل الملابس وثنياتها ، حتى أصبحت أشكال البدن ،

يمكن أن نتفهمها من تحت الطيات . وقد جاءت الملامح فى صور الآلهة المقدسة المنحوتة فى إفريز البارثينون هادئة ومفكرة . وفى وسط القاعة الأولى فى المبنى الداخلى أقيم تمثال أثينا بارثينوس للنحات فيدياس ، الذى كان مسئولاً عن أعمال النحت والحفر النافر مع تلاميذه . . . لقد وجد فى البارثينون العمود الكورنثى ، والإفريز الذى يدور حول المبنى من الداخل والخارج . وهناك أيضاً معبد زيوس فى الأولب الذى بنى كنموذج مثالى للطراز اللورى . أما معبد هفايستيون Hephaisteion فكان مخصصاً لعبادة إله النار والصناعة . وأما معبد أركتيون على الأكروبول فى أثينا فهو من أشهر العماثر الأيونية التى تميزت بطرازها الأكثر رشاقة وزينة ، وكان مخصصاً لعبادة إله البحر بوزيدون . إن النقطة الجوهرية فى هذه العماثر ، أنها جميعاً محل عناية وإهتمام من الخارج . وقد أعيد تخطيط الأكروبول فى عصر بركليس بعد أن دمره الفرس ، فى القرن الخامس ( ٤٩٩ ق م ) بعد أن هزمت الإغريق الأيونية جيوش دارا الثالث ملك الفرس . وقد تركت الحروب الفارسية فى أثينا حالة لاتستطيع معها ان تنفق على المشاريع العامة .



## رسوم الخزف الإغريقى

وباستطاعة المرء ان يتعرف على تاريخ اليونان لفترة تبلغ حوالى الف سنة من خلال دراسته لرسوم الخزف اليونانى ، ذلك إذا ما نظر إليها على أنها تمثل مرآة للحضارة اليونانية ، ومصدراً لمعرفة الحياة القديمة . فعلى سطح هذه

الأواني الخزفية ذات الأشكال الرشيقة والدقيقة رسمت الأساطير الإغريقية وخاصة بعد عام ٦٠٠ ق م . وعندما تطورت الموضوعات بعد ذلك أصبحت تستوحى مشاهد من الحياة ، وتصور عادات الناس . ومعظم الموضوعات فى هذه النوعية من منتجات الخزف كانت ترسم على أرضية سوداء بحيث تترك أماكن الرسم بلون الأحمر ، ثم يقوم الفنان بتوضيح الوجوه بخطوط دقيقة .

## النحت الإغريقى

استعمل النحات الإغريقى الرخام والبرونز فى صناعة تماثيله التى تميزت بواقعيته ، واحترامها لقوانين النسب والمنظور ومبادئ الجمال ، وقد اعتنى فى نحتها بثنيات الأقمشة اللينة ، وبالأوضاع التى تبرز جمال الجسم ، وفى توضيح التعابير والحركات ، وقد اقترب من الواقع . ان ما كان يهتم به النحاتون فى اليونان لهو الإيقاع والواقعية ودراسة التفاصيل ، والدليل على ذلك تماثيل المصارع المحفوظة فى متحف اللوفر ، وتماثيل فينوس اسكلان ، وزيوس - هستيا Histia . وهناك لوح منقوش بطريقة النحت النافر من ثلاث ألواح تعرف بالواح لوبوفيزى ، والجزء الأوسط منها يمثل ولادة فينوس . أما اللوحان الجانبيان فيمثل أحدهما امرأة تحرق البخور والآخر يمثل عازفة للمزمار .

ومن أشهر النحاتين فى المرحلة الكلاسيكية الأولى ميرون ، الذى ولد عام ٤٩٥ قبل الميلاد ، ومن أعماله تماثيل رامى القرص ( ٤٥٠ ق م ) الذى أظهر فيه

مقدرته على تمثيل الحركة من خلال وضع رياضى . وقد رفع ذراعه اليمنى وفي يده قرص يهيم برميه ، وساقه اليسرى على وشك الحركة إلى الأمام . وقد حاول بولكليت ان يرسخ من خلال تماثيله قواعد التوازن فى الجسم الإنسانى فى وضع الحركة ، فقدم معياراً رياضياً سماه القانون Canon ، ومن أشهر أعماله حامل الرمح Doryphore ، ويمثل نحت فيدياس قمة الفن الإغريقى الكلاسيكى ، ومن أعظم أعماله تمثال زيوس فى معبد الأولب ، وتمثال أثينا بارثينوس ، وهما من الذهب والعاج ، ومن آثاره فى البارثينوس عدد أربعون تمثالا - أما فى الجهة الشرقية فهناك نحتاً بارزاً يمثل ولادة أثينا ، وفى الجهة الغربية آخر يمثل صراع أثينا وبوزيدون .

وكانت التعبيرات القوية قد ظهرت فى شكل الإنسان ، وخاصة فى منحوتات براكستيل Praxiteles ومنها تمثال ابولون ، وتمثال هرمرز يحمل ديونيسوس ، وتمثال فينوس - ميلو المحفوظ بمتحف اللوفر . وقد ارتسمت على وجوه أعماله تعابير هادئة جذابة ، وأضفى على عيونها تأثيراً حالمًا . وهناك سكوپاس Scopas الذى ولد عام ٤٢٠ قبل الميلاد وكان يمتاز بمقدرته على إبراز العواطف الإنسانية والإنفعالات النفسية ، وليسيب Lysippe النحات المبدع الذى اعتنى فى أعماله بإبراز الحركة ، وتمتعت تماثيله برشاقة ومثالية طاغية ، وفى أعماله ميلاً واضحاً تجاه الإحساس والشعور به . وقد ازدادت فى صياغتهم لصور الأشخاص الفردية والواقعية . . ويعتبر براكستيل أفضل من نجح فى تشكيل الصفات المادية فى القرن الرابع قبل الميلاد . أما عندما ازدهرت كورنثيا

وازدادت القابلية لحياة الترف ، وظهر الطراز الكورنثى ، بدأ التعبير فى صيغ الأشكال الآدمية يظهر بقوة واضحة حتى أصبحت الدلالة الجسمانية لهذه الأشكال تبدو ملموسة وطبيعية .

## فن التصوير الإغريقى

ازدادت أهمية التصوير الإغريقى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، عندما برز إسم المصور بولجنوت Polygnote فى أثينا عام ٤٧٠ ق م . الذى كلف بتزيين بعض القاعات فى دلف وفى أثينا ، ومن أهم مناظره الإستيلاء على طرواده المستوحى من أدب هوميير ، ورغم قلة اعتنائه بالتدرجات اللونية ، أولعامل التظليل، إلا أنه من خلال الإستعانة بإمكانات الخطوط والرسم ، قد أظهر فى مثل هذه الرسومات اهتماما بالمنظور والمشاهد الطبيعية ، وتأكيد فى ملامح الوجوده على مايعبر عن المعانى العاطفية .

وهناك أيضا ابوللودور Abollodore الذى اعتمد فى لوحاته الملونة على استخدام المنظور والظلال ، من أجل التعبير عن موضوعات تاريخية ، بأسلوب أكثر حيوية وواقعية وحركة . أما زوكسيس Zeuxis فهو أول من رسم بناء على أصول راسخة فى المنظور والتظليل ، ويقال عنه « ولقد بلغ إتقانه فى نقل الموضوع ومحاكاته للواقع ، أن صور مرة طفلاً يحمل عنقوداً من العنب يكاد يكون واقعياً ، حتى أن العصافير كانت تتهافت عليه وتقره » (٢٦) . وفى القرن

الرابع قبل الميلاد بزغ نيسياس Nicias رائداً لمدرسة أثينا في التصوير . أما  
 أبيل Apelle فقد رافق الإسكندر المقدوني ، فأنجز عدداً من الصور ، منها صورة  
 للإسكندر نفسه وقد اتخذ شكل زيوس ممسكاً بالصاعقة . وعندما سافر إلى  
 مصر بعد موت الإسكندر ، عاش هناك في رعاية البطالسة ، وامتاز بموضوعاته  
 المبتكرة ، ومن أشهر لوحاته فينوس وهي تخرج من البحر ، التي استوحى  
 بوتيتشيلي موضوعه منها ، وأيضا لوحة النميمة .







## الفن الهلنستى

بعد ان قضت قوات الإسكندر المقدونى على دارا الثالث ، ملك الفرس ، أثناء المعركة الحاسمة فى موقعة ايسوس Issos عام ٣٣٣ ق م . ، تحررت المناطق الأيونية الإغريقية ، وزحفت قوات الإسكندر تجاه الشرق ( على سورية ومصر ) وأسست الإسكندرية ، واستولت على بابل وبلاد فارس ، وهناك تزوج المقدونى من أميره تدعى روكسان . ومع انطلاق الإسكندر ، الذى كان شديد العناية بالثقافة والفن ، حيث تتلمذ على يد الفيلسوف أرسطو ، ومع فتوحاته إنتقلت مصادر الفن من بلاد الإغريق إلى البلاد الشرقية ، حتى ان أصبحت الإسكندرية وناطاكية وروُدوس مراكز أساسية لحضارة جديدة ، تعرف بالحضارة الهلنستية ، التى برزت معالم شخصيتها الروحية وتطورت . ويعد موت الإسكندر المقدونى استقل بطليموس بمصر وفينيقية ، وسيلوقوس بأسيا الصغرى وسورية وAntioch بمقدونيا . أما فى مصر فقد استقر طابع الفن الإغريقى بكل قواه . فرغم احتفاظ النحت المصرى فى العهد البطلمى بالطابع الفرعونى الأصيل ، إلا أن هناك آثار ظهرت فيها الأصول الإغريقية بشكل كامل ، مثل تمثال النيل الذى أنتجه أحد النحاتين فى الإسكندرية ، ففيه بدا النيل فى هيئة شيخ مضطجع يحيط به ستة عشر طفلاً يمثلون إرتفاع مستوى المياه فى النهر وقت الفيضان ، أما تمثال فينوس - ميلو ، المحفوظ بمتحف اللوفر فقد عثر عليه فى رودوس ، وكذلك تمثال النحات كاريس تليمذ ليسيب المخصص لـ « ربه النصر - ساموتراس » ( ق ٣ ق م ) والمحفوظ بمتحف اللوفر أيضاً . وهناك كذلك تمثال

اللاويكون Laocoon كاهن طروادة الذى نصيح مواطنيه ان يرفضوا الحصان الخشبى ، فكان جزاؤه ان دست اليه الالهة أثينا ثعابين ظهرت فى التمثال تحيط به وبولديه وهو يحاول إزاحتها بيأس .

وبالإضافة إلى ما تميز به النحت الهلنستى من واقعية فاقت النحت الإغريقى ، فإن الشرق قدم لهذا الفن ما عمل على الإرتقاء بواقعيته إلى المستويات الروحية ، حيث استطاع الفنان الهلنستى أن يظهر من خلال تعبيرات وجوه تماثيله تأملات حاملة نفذت عبر النفس فكشفت عن أسرارها ، بقدر استحوذ به الفنان على مشاعر المشاهدين فهزها وأثار العواطف الراقية من خلال المعانى المختلفة ، خاصة وأنه تمكن من التمييز فى مثل هذه الأعمال بين تعابير الزمن على وجوه الأطفال والشيوخ وعلى أجسامهم .

ومن أشهر المعابد المصرية التى بنيت فى العهد البطلمى ، معبد إدفو ، الذى بنى عام ( ٢٢٧ ق م ) ، وهو يعد نموذجاً للفن الهلنستى المصرى . أما معبد دندرة ( القرن الأول ق م ) الذى بنى للمعبودة هاتور فيمتاز بسقفه ذى الدائرة المنقوش عليها الأبراج الفلكية ، وهناك أيضاً فى جزيرة فيلة معبد لإيزيس قد اشتمل على أعمدة من النوع المركب تعكس عمارته عناصر هلنستية واضحة .



## طراز الفن الأتروسكى

سكنت شعوب الجنس الأرى الهندى فى الجنوب من إيطاليا حوالى القرن العشرين قبل الميلاد - أما توسكانيا وامبريا فقد استعمرها الأتروسك الذين أتوا من ليديا فى أسيا الصغرى واستقروا على سواحل إيطاليا ، فى أواخر القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، وقد نقلوا معهم الميثولوجيا والعقائد الإغريقية . وقد استمر تأثير الحضارة الأتروسكية على الرومان حتى القرن الأول قبل الميلاد ورغم ذلك فقد دلت آثار الأتروسكيين ومعتقداتهم على مدى اتصالهم بالحضارات الشرقية - الآشورية والفرعونية والبابلية . فمثلاً كانت المعبودات وأشكال الآلهة ، هى صور من الآلهة التى كانت شائعة فى الثقافات الآسيوية ، وقد اقتبست موضوعاتهم الدينية من بلاد وادى الرافدين . وفى متحف فلورنسه نماذج من تماثيل أتروسكية منها تمثال للإله هاديس Hades ، وتمثال الإله ميزقا وتمثال لعنزه Arezzo ، كما رسمت على جوانب بعض الأنوات مناظر تمثل الحياة اليومية ، وصور الموتى ، وهم يسىرون أو يركبون العربات فى طريقهم إلى مستقرهم فى هاديس .

ظل فن النحت الأتروسكى جامدا ، خلال فترة إقامة الأتروسك فى إقليم توسكانيا فى أواسط إيطاليا ، وبعد ذلك ظهرت الأجسام فى المنحوتات أكثر حركة وخاصة فى أعمال النقش البارز والنافر . أما التوابيت التى صنعت من المرمر فكان ينقش عليها بطريقة النحت النافر مشاهد الصيد والإحتفالات ، وقد

شاع في القرن الثالث قبل الميلاد تقليد حرق جثث الموتى ، ووضع رمادها في التوابيت ، تبعاً لعقيدتهم في الموت ، حيث ينظرون اليه على أنه نهاية قاسية يتبعها حياة غامضة بعد حياة مظلمة على الأرض ، على عكس عقيدة الإغريق الذين رؤا فيه طمأنينة أبدية . لقد بنى الاتروسكيون مقابر اعتبروها مساكن للبدن والروح معاً ، ومالوها بمناظر من أجل إغراء الروح بالبقاء في مدينة الموتى . وقد ملئوا هذه المقابر بكل مايحتاجونه ، وأحاطوها بصور تمثل اللواتم وحفلات الرقص لكي تعيد إلى ذاكرتهم حياتهم الأولى في الحياة الآخرة في مملكة الإله هاديس Nades . والواقع ان حياة الاتروسكيين كانت محاطة بمجموعة من قواعد التحريم ، ولقد اعتقدوا ان الآلهة تعيش في الطيور ، وتعتبر عن وجودها الزوابع والرعد . وماشغل الاتروسكيين هو الموت ، وفكرة الرحلة الثانية ، وذلك هو السبب في تزويدهم لموتاهم بمقابر ثلث بطبقاتهم .

وفي مقابر تاركوينا Tarquina عثر على رسوم ملونة ، وكذلك في مقابر مدينة أورفيتو orvieto كانت الصور المرسومة على توابيت الموتى ، قد استعمل فيها الظل والنور ، وروعت فيها قواعد المنظور في تسجيل المناظر الجنائزية والمشاهد المستوحاة من الأساطير الأغريقية بالغراء والبيض أو الشمع الذائب ، وقد اعتنى الفنان في مثل هذه الأعمال بإبراز التعبيرات النفسية والعاطفية من خلال ملامح الوجوه المرسومة .

ومنذ عام ٧٠ ق م كانت العمائر الرومانية تقسم جدرانها من الداخل برسوم تصور عليها موضوعات أسطورية أو من الحياة اليومية . أما الرسوم

الجدارية الرومانية فتستمد أهميتها من تجسيدها لهيئات الآلهة المقدسة وكأئهم بشر حقيقيون . وأول الرسوم الجدارية الرومانية التي عثر عليها فى منزل أغسطس ( القرن الأول ق م ) ويسمى ببيت « ليفيا » Livia ، عبارة عن مناظر طبيعية ، تحكى قصص الحب الإلهية ، تعيد للذاكرة موضوع برسيه ، وهو يطلق سراح اندروميذا Andromeda ، وفى البيت عثر على رسم فى جناح الحريم من القصر يصور منظر الإستعداد لزواج بطريقة بانورامية . ورسم آخر يصور عشرة أشخاص ، انشغل كل واحد منهم فى عمل ما . وقد جمع الموضوع بين الواقع والطقوس الغامضة . تظهر العروس جالسة مستغرقة فى التأمل ، وتجلس أفرديت إلى جانبها ، وهى تحاول ان تلمسها ، لتعدها لحياتها الجديدة . وتقف قريبة منها فتاة تصب العطر ، وشاب قوى البنية يتحلى بإكليل من الفار يمثل الإله هيميناوس راعى الزواج . وقامت واحدة من النسوة تنشر البخور وأمسكت أخرى بقيثارة . وتتضح فى هذه الرسوم الطريقة الهلنستية التى جمعت بين الروح الرومانية ، والتعبير عن المشاعر الوجدانية بطريقة مستقاة من فنون الإسكندرية بأسلوب الفريسك .

وفى العهد الإمبراطورى اتضحت فى تماثيل القياصرة الرومان التأثيرات الإغريقية المثالية حتى عهد أغسطس ( القرن الأول ق م ) وفى تمثاله ظهر بملابس الإله مارس رافعاً ذراعه يخطب بين الناس ، وقريباً من قدمه كيوبيد . وكانت التماثيل الدينية الرومانية منقولة عن نماذج لتماثيل الآلهة الإغريقية . أما النقوش البارزة على عمود تراجان فقد تميزت بملامحها الرومانية البحتة .

## الفن الرومانى

عندما تركزت السلطة فى روما فى يد طبقة القواد ، حيث تطلب الأمر التعبير عن مظاهر الترف ، أقيمت التماثيل لمشاهير رجال البلاط بعد ان كانت فى الماضى مكرسة للآلهة والأبطال الأسطوريين عند الإغريق . وقد كان الفن الرومانى قد تأثر بالطرازين الأتروسكى واليونانى القديم . ان للإسكندر المقدونى الفضل الأكبر فى التعريف بالعالم اليونانى على نطاق واسع ، ولقد كان أرسطو بمثابة الرمز الأبوى لهذا العصر . أما النحاتون الأوائل فى عصر الإمبراطورية الرومانية فكانوا من الإغريق ، حيث تميز فنهم بالواقعية وبقوة التعبير ، وقد اتبعوا فى ممارستهم لفنهم قواعد الطراز الإغريقى وبخاصة أساليب الفنانين الكبار أمثال فيدياس وبولكليت وإيسيب كما أعادوا إنتاج نسخ من التماثيل الشهيرة .

لقد برزت الزخرفة فى العمارة الرومانية لتعبر عن أهمية الفردية والتشجيع بغريزة حب العظمة . وتتجلى روعة المعمار الرومانى فى بانثيون هادريان (القرن الأول الميلادى) كقول بناء عظيم ، انحصر اهتمام المعمارى فيه بالداخل دون المظهر الخارجى . وكان هذا المعبد مكرسا لآلهة الفلك السبعة ، أما القبة فكان لها مغزى رمزى ، فهى تمثل قبة السماء . ولقد تحولت الواقعية التى عهدناها فى أعمال البارثنون فى الحضارة الإغريقية إلى تجسيد معانى الفردية والذاتية

فى معبد البانثيون . لقد أصبح المتعبد يمارس انفرادية دينية بينه وبين المعبود ، وذلك من أجل ضمان سرية العبادة .

وأكثر اللوحات الجدارية المكتشفة فى بومبى ذات أصل إغريقى نفذت فى عهود رومانية . وكانت موضوعاتها مستقاة من الأساطير الإغريقية ، أو تسجل أحداث المعارك ، وقد نفذت هذه الرسوم بطريقة الفرسك التى تستخدم فيها الألوان الممزوجة بالماء على ملاط من الجير المبلل .

وفى العصر الرومانى فى مصر ظهر فن صور الوجوه الجنائزية ، التى كانت تغطى التوابيت . وقد تحقق لهذا الفن الأزدهار العظيم . وهذه الصور ترسم عادة على قطع خشبية . وأقدم النماذج منها ، يرجع إلى القرن الثانى الميلادى ، وجه يغطى مومياء عثر عليها فى مقابر سقارة عام ١٦١٥ ، كان يحقق غرضاً متعلقاً بطقوس الدفن ومرسوم بالشمع على الخشب . ويمكن ملاحظة السمات المستقاة من الفن الرومانى ، فى أساليب تصفيف الشعر ، وطرز الملابس ، وأنواع الطلى التى ظهرت بها الشخصيات المصورة ، ومعظمها بدت مرتدية الثوب المثبت طرف منه على الكتف الأيسر ، ويتدلى فى اطواء مسترسلة ، من أردية أصحاب الوظائف المدنية . غير ان هذه الصور تميزت بقدر كبير من الحيوية ، جعلها نمطاً أصيلاً . فحتى عندما ضمت مصر الى الإمبراطورية الرومانية ، وصارت إحدى ولاياتها ، ظلت الثقافة المصرية ، وحتى القرنين الأول والثانى تتمتع بقوة تأثيرها ، فتغلغل الطقوس الجنائزية وأساطير الآلهة الفرعونية فى الثقافة الإغريقية الرومانية .



## الفولكلور والحياة الاجتماعية

يشكل الفولكلور ، أو الفنون الشعبية ، جزءاً من تراث الإنسانية ، فهو يمثل تقاليدنا ، وذاكرة شعوبنا ، والمتحف الحي لحضاراتنا . والفولكلور عرضة للتبدل والتقلب مثل كائن حي ، أو يتغير إطاره ، ويوائم ويحور ، فهو صورة للإنسان الذى يبدعه . ولذا فهو عصى على التعريف الدقيق ، ويتعذر على التحديد . وقد ظهر الإصطلاح « فولكلور » فى منتصف القرن التاسع عشر فى كتابات و . ج . تومس ، ومنذ ذلك الوقت بدأ عهد جديد من دراسات الفنون الشعبية ، بعيداً عن مجال الآثار التقليدية . وقد شمل مفهوم الفولكلور ملامح الثقافة المادية ، مثل أساليب الزراعة وأشكال العمارة وعلاقتها بالأجناس وبالتقاليد المتوارثة عبر الزمان . ويشمل المصطلح إضافة إلى ذلك ، التقاليد المنقولة شفاهة أو كتابة ، على مر الأجيال ، عبر وسائل التعبير الثقافية التى ابتدعها الوجدان الإنسانى . وحديثاً اتسع تعريف المصطلح فشمل الأعياد والموالد والرقصات الشعبية ، وكذلك الأساطير المحلية والحكايات الخرافية ، والحكم والأمثال والطرائف ، مما يشكل عقلية الإنسان الواعية واللاوعية لمجتمع ما ، وفى عصر معين . وكانت الحركة الرومانسية قد صورت مفهوم الفن الشعبى الذى يشكل عنصراً أساسياً فى مذهبها ، على أنه يمثل ظاهرة «طبيعية» فى مقابل الظواهر المصطنعة . فنظراً لأن أنواع من أنماط الفن ، ومنها الأغاني أو الرسوم الشعبية لا تنسب إلى مؤلف محدد ، فذلك فى رأى الرومانسيين هو دليل على قدرة الجماعة على الإبداع التلقائى . غير أن الفولكلور



أداة أثيرة للإبداع والتعليم ونقل القيم ، نظراً لقدراته الشعرية وقوته الرمزية ، وما يتيح من إمكانيات التفرغ الإنفعالي . والفولكلور بمعناه الواسع المتمثل في ثقافة تقليدية وشعبية ، لاغنى لنا عنه ، إنه المرآة التي تكشف عن أصولنا وجنورنا ، وهو يصدر عادة عن جماعة معينة ، وينهض على التقاليد ، وتعبّر عنه الجماعة أو بعض أفرادها كإنعكاس للذاتية الثقافية والاجتماعية للمجتمع . وتنتقل معايير الفولكلور وقيمه شفاهة ، أو بطريق المحاكاة ، أو بطرق أخرى ، ومن أشكاله الأدب والموسيقى والأساطير والرسم والمعمار ، وسائر الفنون .

ويتميز الفن الشعبي بلامع تقليدية ، وينزعة المحافظة على القديم ، أما بالنسبة للفنان الشعبي فإن القديم يمثل القوة المحركة لفنّه فهو يركز على التقاليد والخبرات والتجارب التي تصله بتراته ، وتشكل شخصيته القومية . وكان جوستاف لويون قد أشار في كتابه « الحضارة المصرية » إلى الإكتشافات التي عثر بواسطتها على لعب مصرية قديمة في المقابر « كخيال الظل ذي المفاصل ، وكالعرائس والحيوانات والأواني والأنوات المصغرة . » (٢٧) وكانت الدمية لها أهميتها في مجال ممارسة السحر قديماً ، نظراً للإعتقاد في إمكانيّة تحول الصور إلى حس ، وأن الوحدة الجزئية في الكيان المستقل يمكن أن تمثل الكيان كله ، وتنوب عنه . ومن ثم يمكن استخدام أى جزء من الإنسان أو الحيوان الذي يراد إيقاع الضرر به ، ولو كان خصلة شعر ، لإتمام العملية السحرية . فمن المعلم ان القاعدة الأساسية في العقائد السحرية البدائية الإقتناع بإمكان استبدال الشيء بالشيء ، واستبدال الجزئى بالكلى . وكان الساحر غالباً يشكل

صورة للشخص المراد إيذاؤه من الطين أو الشمع ، فيضيف إلى تمثاله خصلة من شعر هذا الشخص أو قطعة من ثوبه ، يحصل عليها منه بالحيلة ، ثم يتلو تعاويذه ، ويعدنذ يصبح جاهزاً لإيذاء صاحب الأثر وهمياً ، بدق مسمار في عضو من الدمية ، اعتقاداً بأنه سيصيب الشخص بالمرض في نفس المكان ، أو بأن يقرب الدمية من النار لأجل أن يصاب صاحبها بالحمى . ولايزال البدائيون في القرى المصرية يعتقدون في وإمكان استخدام السحر بهذه الطريقة التي وردت في النصوص الفرعونية (٢٨) .

وفي مجال صناعة الفخار الشعبي نعثر على نماذج أنتجت في فاخورة مصر القديمة ، تشير إلى الصلة التي تجمع بين العمل الفني الشعبي والتقاليد القديمة ، حتى في نظام ورش الإنتاج ، التي لا تختلف عن مثيلاتها في المجتمعات القديمة . فحتى أواخر الخمسينات من هذا القرن كانت تنتج أشكال تشبه أشكال المسرجة ، التي كانت منتشرة في عهد الفسطاط القديمة ، غير أنها تنتج كلعبة يوضع بداخلها قليل من الماء ، ويصدر عنها صوت كصوت البلبل ، إذا مانفخ فيها الطفل ، وقد عرفت هذه اللعبة باسم البلبل . وفي نفس الوقت كانت تنتج في هذه الفواخير ، وإلى عهد ليس ببعيد ، عرائس فخارية تستخدم كشمعدان في مناسبة « سبوع ميلاد الطفل » ، ولهذا الشكل مثل فخارى يرجع إلى الفسطاط محفوظ بدار الآثار الاسلامية بالقاهرة ، مما يشهد على استمرار المحافظة على التقاليد الفنية الموروثة من خلال ممارسات الفنان الشعبي . وهكذا أظهرت دراسة الفنون الشعبية الرابطة بينها وبين التقاليد الموروثة ، مما يعد

منطلقاً تحليلياً ، تفسر فى ضوءه جوانب من المظاهر الإجتماعية وعقائد الثقافات التى ذهبت أزمانها ، وبقى أثرها متغلغلاً فى تقاليد الفن الشعبى . حتى أنه باستطاعة المرء ان يعثر فى أشكال صناعة الفخار ، الذى كان ينتج فى محافظة قنا فى أواخر القرن الثامن عشر ، مايدل على المام صانعها بالأشكال الفرعونية القديمة ، مما ساعد على احتفاظ هذه الصناعة بجودتها . حتى الاساطير والحكايات الخرافية ، التى نشأت ضمن تشكيل العقيدة المصرية الفرعونية منذ آلاف السنين ، ظلت تتناقل عبر العصور من خلال وسائل التعبير الصورى والشفهى بطريقة لاشعورية . ويظهر أثر ذلك فى مراسم حفلات الزواج والأعياد ، وفى إقامة أشكال الزينة ، وفى فنون الوشم ، وفى صناعة الفخار ، وصناعة عرائس الحلوى من السكر ، وأيضاً فى الرسوم التى تصور قصص الفروسية ، مثل أبو زيد الهلالي والوزير سالم .

وكانت الأسواق الخاصة ببيع لعب الأطفال التى على هيئة تماثيل تسميها العامة فى مصر بـ « العرايس » تنتشر فى القاهرة ، منذ عهد الفاطميين . وهناك رواية وردت فى كتاب أحمد تيمور بعنوان « خيال الظل » كشفت عن الدور الثقافى والإجتماعى للتماثيل الشعبية التى كانت ، إضافة إلى كونها وسيلة للهو واللعب ، تمثل أداة أو وسيط للتعبير عن مواقف التمرد السلبنى ضد قسوة الحكام ، ويقول تيمور : « لما زاد ظلم الحاكم بأمر الله الفاطمى ، وكان سبباً لإحراق مصر ( القسطاط ) عمل أهلها تماثلاً لامرأة من جريد وقراطيس ، يخف وازار ، ونصبوه فى طريق الحاكم ، يعد أن وضعوا فى يد المرأة رقعة كأنها

ظلامه ، فلما رآها الحاكم غضب ، لأنه كان قد منع النساء من الخروج في الطريق ، وأخذ الورقة منها ، فإذا فيها ما استعظمه من السب ، فأمر بالمرأة ان تؤخذ فوجدوها من جريد ، وعلم أنها من عمل أهل مصر ، فاشتد غضبه ، وأمر عبيده بإحراق المدينة ، فأحرقوا ثلثها ونهبوا نصفها ٠ « (٢٩) اما ناصر خسرو، فى رحلته ( سفرنامه ) إلى مصر الفاطمية ( سنة ٤٤٠ هـ )، فيحدثنا أنه شاهد من أشكال تماثيل الحلوى التى تصنع بمناسبة الأعياد ، شجرة ذات أغصان وأوراق وثمار من السكر ٠ وفى خطط المقرئى ، نقل عن « التاريخ الكبير » للمسبحى أنه حدث فى شهر رمضان ( ٣٨٠ هجرية ) أن حمل صاحب الشرطة قصور السكر ، والتماثيل ، وأطباقاً فيها تماثيل حلوى ٠ وروى عن أبى على الروذبارى ( توفى سنة ٣٢٣ هـ ) من أئمة الصوفية أنه اشترى أحمالاً من السكر الأبيض ، وطلب من صانع الحلوى أن يعمل له من ذلك السكر جداراً ، عليه شرفات ومحاريب على أعمدة منقوشة ٠ وهناك تمثال قد أهدى للمتنبى مصنوع من السكر واللوز الذى يسبح فى العسل ، على هيئة سمك يسبح فى عسل ٠ وقد ذكر المقرئى أن خزانة الجواهر والطرائف الفاطمية كانت قائمة على أرجل ، تصور الوحوش والسباع ٠ والتماثيل المصنوعة من العنبر كثيرة ، منها تماثيل لطاووس من الذهب المرصع بالجواهر ، وعيناه من الياقوت الأحمر ، وريشه من الميناء ، ومنها ديك من الذهب ذو عرف كبير من الياقوت ، وتمثال بستان مصنوع من الفضة المذهبة ٠ وقد كان بعض العرب يتخذون حمالات الأزيار من التماثيل ، على هيئة سلفاه ، برأس أو برأسين ٠ ومن صور الحيوانات الخيالية ، تمثال غول إتخذ مقرعة للباب الكبير بمسجد قُجماس الإسحاقى بالقاهرة ٠ وهناك

تمائيل من الطين ، قال عنها ابن ابي الحديد فى شرح نهج البلاغة : « ومن أعاجيبهم أنهم كانوا إذا طالت علة الواحد منهم وظنوا أنه به مسا من الجن ، لأنه قتل حية أو يربوعاً أو قنفذا ، عملوا جمالا من طين ، وجعلوا عليها جوالق وملأوها حنطة وشعيراً أو تمرًا ، وجعلوا تلك الجمال فى باب جحر إلى جهة المغرب ، وقت غروب الشمس ، وتحايلا على من به علة من مس الجن ، فإذا ما أمسك بها ظناً منه أنها جمال حقيقية ، وحاول سحبها ليغنى ماتحملة من الجوالق ، انهارت وسقطت بما عليها ، فيحدث ذلك فى نفسه رد فعل أثره ، فيسبب لصاحب العلة قزع شديد من هول مشاهدته ، ويكون فيه شفاؤه وبرؤه . وهذه من مزاعم العرب فى زمن جاهليتهم » (٣٠) .

وعندما تتبدد الأسطورة تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى منها ، تتحد إلى سطح الكيان الإجتماعى أو ترسب فى اللاشعور ، هكذا تظل عقيدة ثانوية أو ضريباً من ضروب السحر . « وكثيراً ما يتحول إلى محاور رئيسية تعاود صياغتها فى حكايات شعبية . » (٣١) وهكذا تميزت الحكايات الشعبية عن الأسطورة المقدسة ، لأن الأسطورة لاتحكى بمعزل عن مناسباتها ، وتحفظ بقدر من القداسة فى نفس من يعتنقها ، وغالباً يقوم العرافون والسحرة القادرون بالإيحاء على تطوير الكائنات غير المنظورة والقوى الخفية فى تمثيلها . أما الحكاية الشعبية فيمكن أن تروى فى أى مكان وفى أى وقت ، وكذلك أبطال الملاحم رغم أن لهم قدرات فائقة ، إلا أنهم بشر ، فقط تعاونهم الآلهة وأشباه الآلهة .



## الفن الأفريقي

عندما أقيم معرض الفن الأفريقي في باريس عام ١٩٢٠ ، في قاعة «دوفامبين» Devambez أثار هذا الفن إعجاب جمهور كبير نسبياً . وكان جويليو قد اعترف قبل ذلك ، في عام ١٨٥٤ بأن الفن الزنجي يتمتع بقدر كبير من الملكة الحسية ، التي هي في رأيه ، جوهر الفن الأصيل . أما كتاب كارل اينشتاين Carl Einstein الذي طبع ١٩١٥ فهو أول دراسة متخصصة حول موضوع النحت الأفريقي ، وأما جون بارو John Barrow فهو من أبرز الذين جابوا الجنوب الأفريقي :

ولقد ظلت الجماعات ذات الصبغة الريفية ، التي تعيش على زراعة الأرض حريصة على الروحانية ، التي تعني الإيمان بمبدأ يظل حياً بعد الجسم ، ويستوجب ذلك ان يحسب حساب أرواح الموتى ، القدرة على التأثير في الأحياء وذلك بإرضائها عن طريق الهبات . ويبدو أن هذا الاعتقاد في وجود عدد من القوى أو الأرواح هي سمة في مختلف صور أديان الزنوج ، أما شعائر العبادة فتقام لهذه القوى فوق الطبيعية ، وتخصص تماثيل وصور وأشياء أخرى تستخدم كوسيط بين الناس . وبين هذه القوى غير المنظورة ، وتربطهما برباط رمزي .

ونظراً لسهولة مادة الخشب ومناسبتها للنحت فقد استخدم في صناعة الأتعة والتماثيل في أفريقيا ، وخاصة في مناطق الغابات ، وكانت الأتعة

الخشبية تستخدم في التكرار ، وقد تزين بإضافة الألياف أو الأصدا ف ، أو خصل الشعر أو بقطع خزفية أو بمسامير نحاسية الخ . . وكذلك كانت ترصع التماثيل في الفن الأفريقي بأجسام غريبة ، من أجل تمثيل العيون . ورغم انتشار التماثيل الخشبية في النحت الزنجي ، إلا أن هناك أعمالاً من الحجر عثر عليها في روديسيا وسيراليون . أما في ساحل العاج فقد عثر على تماثيل صغيرة على هيئة حيوانات و فرسان مصنوعة من الطين المجفف في الشمس ، استخدمت كلعب أطفال ، كما عثر على قطع برونزية مرسوم عليها أشكال هندسية أو رموز لدى جماعة الأجنيس Agnis ، والأشانتيس Achantis . وهناك دمي وحلى صدرية مصدرها الكونغو ، في مناطق الغابات ، . ومن الملاحظ أن النحات الزنجي لا يتقيد في صناعة مثل هذه الأعمال الفنية بالنزعة الطبيعية ، رغبة في الممارسة الحرة . وقد كتب النحات التكعيبي الحديث جاك ليبشتر Jacques Lipchitz مقالاً جاءت فيه عبارات مثل : « وهو يفهم من التناسب شيئاً مختلفاً تماماً عما نراه كالنسب الطبيعية للتجسيم الإنساني ، وهي نسب ليس لها من قيمة إلا بالإعتماد على علم التشريح ، وليس انطباع التناسب الذي يمكن أن يستمد منه . » أما الرسام الحديث خوان جري Juan Gris الذي اعترف بالقيمة الجمالية العالية للفن الزنجي ، فكتب يقول : « إن النحوت الزنجية تعطينا البرهان القوي على إمكانية وجود فن مضاد للفن المثالي ، هي من حيث أنها صادرة عن روح دينية ، مظاهر مختلفة و دقيقة لمبادئ كبرى وأفكار عامة . فكيف لا يسع الناس قبول فن يصل . . . إلى تشخيص ما هو عام كل مرة بشكل جديد ؟ ، انه عكس الفن الإغريقي الذي كان يقوم على الفرد ليحاول أن يوحي بالنموذج المثالي . » (٣٧) وكان قد عثر

على بعض أعمال الرسم فى تلال تسوديلو Tsodilo فى جنوب غرب بوتسوانا Botswana فى صحارى كالاهارى بجنوب أفريقيا ، صنعتها قبائل البوتشمنى »  
وتتميز هذه الرسوم بروعة فى تنفيذها ، ويعتقد أن من رسموها سلالات نزحت  
إلى أعماق الصحراء هرباً من قنوم المزارعين السود والبيض « (٣٣) .



تمثال من ايلي ، جنوب غربى نيجيريا

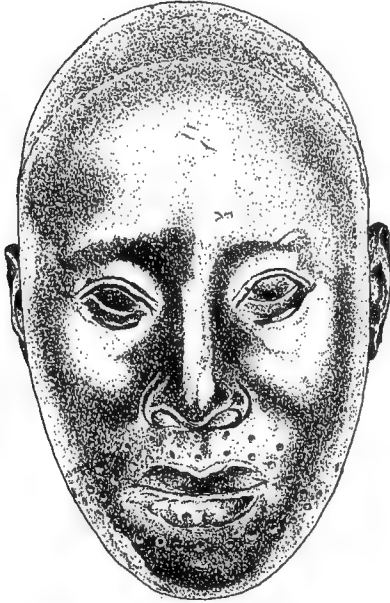


وفى إيفى التى تقع جنوب غربى نيجيريا ، ويعتبرها شعب اليوريا حتى اليوم ، مدينة مقدسة ، كان الفنانون يشكلون رؤوساً من الطين وتمائيل برونزية ، فى أواخر القرن الثانى عشر وأوائل القرن الثالث عشر ، وقد انتقلت هذه الطريقة فى صنع التماثيل إلى مملكة بنين فى القرن الثالث عشر ، على درجة عالية من الإتقان .

وقد كانت صناعة التماثيل الصغيرة من منحوتات إيفى ، سواء تشكلت من الطين أم من الحجر أو البرونز تجمع بين الواقعية والمثالية ، وبمرونة تشكيلها ونبيل تعبيرها ، وكثيراً ما ترسم على وجوها علامات طولية . وتعد تماثيل بنين البرونزية التى صنعت بطريقة القولية الشمعية ، مثلاً رائعاً للنزعة الطبيعية فى فن النحت فى أفريقيا السوداء .

أما التماثيل التى ترجع إلى بنين ( من القرن الخامس عشر إلى القرن الثامن عشر ) فهى تجمع بين نزعة محاكاة الطبيعة وبالأسلوب التنميقى . وتقع بنين فى جنوب غربى إيفى ، ويحتمل أنها غدت مملكة فى القرن الثانى عشر ، وقد ألقت الإكتشافات الأثرية فى بنين الضوء على تطور فن النحت البنينى ، الذى يستخدم فيه القوالب الشمعية فى صناعة التماثيل البرونزية التى وصلت إلى أوج تطورها فى حضارة إيفى - بنين .

وفى بابوا غينيا الجديدة تمسك الناس بالديانة المعروفة باسم « حوية المادة » ، وهى مبنية على تفسير متطلبات الأرواح التى كانوا يعتقدون أنها تبعث الحياة فى سلوك النباتات والحيوان والصخور بطريقة مقصودة وغامضة . وهناك



تمثال وجهى من حضارة ايفى - بنين

رسوم عثر عليها فى دور عبادة بمدينة يولويو فى إقليم مابريك الشمالى فى بابوا غينيا الجديدة ، أستخدمت فيها الأصباغ على غمد أوراق النخيل المربوطة معاً بالخيط ، فى تزيين دور العبادة أثناء ممارسة الطقوس الخاصة بتلقين المبتدئين أصول الديانة القديمة ، ويزين سقف دار العبادة بوجوه مرسومة على هيئة صفوف . وقد عثر فى هذه المنطقة على قناع مصنوع بمهارة من الريش المتعدد الألوان ، وكان يستخدم هذا القناع لإثارة الخوف ، وهناك قناع آخر صنع فى قرية كوروك من إطار خشبى ، وفيه الصقت بالإطار عصى يعلوها ريش النسور لتكون شبه دائرة ضخمة .

أما فن مالنجان فى شمال غينيا الجديدة فهو مشهور بصنع التماثيل المحفورة على الخشب ، التى لها أهميتها فى المجتمع ، لأنها ترمز إلى استمرار الحياة . وكانت تماثيل مالنجان محور الأعياد التى تقام تخليداً للذكرى الأسلاف أو بمناسبة بلوغ الشباب سن الرجولة . وهذه التماثيل عادة تحفر وتطلى برسم غريبة بطريقة النقش المخرم . وكانت الرسوم الزخرفية التى تزدهان بها التماثيل الخشبية ملكاً لشيخ العشيرة ، وهم الذين يشرفون على وضع الرموز والأشكال المناسبة فى مكانها الصحيح . وهكذا ساعد فن مالنجان على توارث الرسوم أياً عن جد . وقد تقضى العشيرة عدة سنوات فى إعداد التماثيل الخشبية المهيبة التى تتضمن عدداً وأفرأ من الموضوعات الأسطورية ، والحيوانات الطوطمية التى هى رمز العشيرة ، والصور التى تمثل الأحداث التاريخية . وكانت تجمع التماثيل فى أماكن منشأة من أعواد الخيزران المفروزة فى الأرض بالقرب من

مقبرة العشيرة . وقد صنعت الأقنعة المزدانة بالاقمشة والريش وأوراق الأشجار والأيلاف . وكان لها شأن كبير فى الأعياد الخاصة ببلوغ الشباب سن الرجال . وفى احتفالات تخليد ذكرى الأجداد . وهكذا كانت تماثيل مالنجان أكثر من مجرد « أعمال فنية » بل كانت جزءاً من الطقوس التى هى إحدى السمات البارزة لنظام اجتماعى كامل .

ان الفن الزنجى يمتلك العناصر الأساسية للفن العظيم ، والفنان الزنجى ، كما يصرح بذلك جويينو « يملك الموهبة الحسية حتى الدرجة القصوى ، والتى لولاهما ماحدث فن . ربما لم يكن واعياً لهذه الموهبة ، وكان يستعملها بصورة متقطعة ، ومن ثم ، بصورة شاملة فى خدمة مجموعة طقوس ، فذلك هو مفتاح حل لغز الحيوية التى لا تنضب » (٣٤) .



## الفن الأثري في متاحف أوروبا

وقد أصبح للفن الأفريقي ، منذ الحرب العالمية الأولى ، تأثيره الواضح على مذاهب الفن في أوروبا في العصر الحديث . فكانت قد جلبت أول النماذج الفنية من بوجون Dogon بواسطة الملازم لويس ديسبلانجنز Louis Desplagnes ، « بعد زيارته الكشفية للسودان الفرنسي ( تشاد ) في الأعوام من ١٩٠٣ حتى ١٩٠٦ ، وقد احتوت أساساً على ثلاثة أبواب لمخازن غلال ، وسلتي غذاء شعائريتين ، وقفل باب منقوشين . » (٣٥) ومن الواضح ان إحدى نتائج الزحف الأوربي على أفريقيا ، في نهاية القرن الماضي ، هو الزيادة الهائلة في حصيلة النماذج الاثوجرافية ، التي دخلت المتاحف الأوربية ، كما بدأت مثل هذه النماذج في الظهور في سوق جامعي التحف الفنية . ومن الطبيعي ان كل دولة أوربية قد استجلبت أكثر مقتنياتها من تلك المناطق الأفريقية ، التي كانت واقعة تحت نفوذها في فترة الإستعمار . ذلك فإن الجزء الأعظم من الغنيمة التي تم الحصول عليها من دولة « بنين » ، كان من نصيب البعثات البريطانية ( الكشفية - التأديبية في عام ١٨٩٧ ) ، والتي عرضت ضمن مقتنيات المتحف البريطاني ، (متحف بيت - ريفرز Pitt-Rivers ، بمدينة فارنهام Farnham ، بمقاطعة نورست Dorset ) ، ورغم أن كمية ضخمة قد اشتراها التجار الإنجليز من المتاحف الألمانية ، فإن الجزء الكبير لم يقع في أيدي التجار ، وكان ينقل إلى المتحف الحكومي في ليفربول ، حيث صارت ليفربول الميناء الرئيسي للسفن المبحرة إلى غرب أفريقيا البريطانية . ومن مقتنيات المانيا أعداد هائلة ، من منحوتات

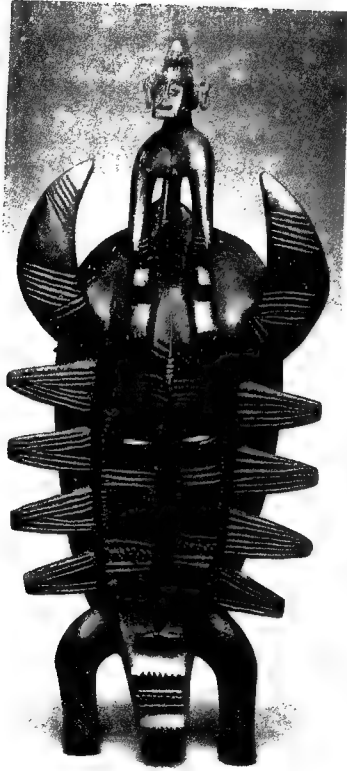
الكاميرون - الألمانى . وكان متحف الكونغو ( الذى يسمى الآن بالمتحف الملكى لأفريقيا الوسطى ، تيرفرون Tervuren ) ، يقوم بتجميع مقتنياته الضخمة من فنون الكونغو . وتعد المقتنيات الفرنسية المصدر الرئيسى للأعمال الفنية الأفريقية، وبخاصة التى تم جلبها من ساحل العاج Ivory Coast ، والجابون Gabon . غير أن معظم المنحوتات المنقولة من المستعمرات الفرنسية كانت قد أتت من المناطق الساحلية . ومثلما هو الحال فى بقية المستعمرات الأوربية ، فإن سياسة الإحتلال قد استغرقت سنياً ، وحتى عشرات السنين ، وبخاصة فى ساحل العاج ، لم يتم اخضاع بعض القبائل فيها ، ونتيجة لذلك فإن المنحوتات المنقولة من المستعمرات الفرنسية فى ذلك الوقت ، قد اقتصرت بشكل كبير على الأنماط الساحلية . هكذا كانت غالبية القبائل ، فى المناطق الواقعة تحت النفوذ الفرنسى، تسكن المناطق الساحلية . فى باجا Baga ودان Dan ، و ووبى Wob ، وأجنى Agni ، وبول Baule ، وفون Fon ، ودا هومى Dahomey ويوروبا Yoruba ، والكونغو Kongo . وقد جلبت أفضل الأقنعة من دان ومن ووبى فى جنوب غرب ساحل العاج . اما أقنعة فانج Fang فكانت ذات واجهات بيضاء ، وأما تماثيل كوتا Kuta المكسوة النحاس فكانت مخصصة لطقوس الدفن . ومن أقنعة جريبو Grebo ، قناع جلب من منطقة ساساندرى Sassandra وأهدى لمتحف توركاديو فى عام ١٩٠٠ ، وهذه النوعية من الأقنعة يصنع شعر رأسها من ريش، والحية من ليف النخيل . وكان الرسام بيكاسو قد امتلك قناعاً من أقنعة ووبى ، وقد



تمثال من ياجا بفينيا ، يجسد الفن الأفريقي الفكرة أكثر مما يسجد المظهر البصري







قناع سنزفر ، شمال ساحل العاج ، انه وسيلة للوصول إلى عالم تسكنه الالهة والأرواح ،  
ورمز للعالم الخفى وجماله فى الخيال والتجريد



ظهر معلقاً في حائط غرفة طعامه في منتروج Montrouge ، في رسم أنجزه  
 الفنان بالقلم الرصاص في عام ١٩١٧ ، وكانت تبدو فيه العين اليمنى تبرز إلى  
 الخارج كما التلسكوب . ولم يكن بيكاسو الوحيد من بين فناني عصره الذي  
 تعلق بأعمال الفن الأفريقي بشكل وثيق .



## طراز فن الباروك

### بين العقيدة الصوفية والحياة الأرستقراطية

تدل كلمة « باروك »<sup>(٣٦)</sup> على طراز معمارى نشأ فى أوائل القرن السابع عشر ، وانتشر بعد ذلك فى بلدان أخرى ، ثم جاءت الكلمة تشير إلى فنون أخرى ، مثل النحت والرسم والموسيقى والشعر . لقد انتشر فى أوروبا هذا الطراز فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، عندما أخذت ترسخ فكرة تصور الطبيعة على أنها تجمع بين الإتساق والإنسجام والوضوح فى أن معاً . ويتميز هذا الفن بميل نحو اظهار الحيوية والحركة وجيشان العاطفة ، على نقيض الإتجاه الكلاسيكى ، الذى كان يهدف إلى محاكاة جمال مادة العالم فى صور متسقة ، تمثل الواقع ، وتميز بنزعة نحو النظام ومراعاة الحدود الصارمة . أما الأسلوب الباروكى فكان يستعين على عكس ذلك بكل ما يتحدى الوحدة المزعومة ، ويسعى إلى إيثار « التوسع » على « التعمق » ، وإلى التباين على الإنسجام ، وإلى الإشادة بالكم المتكرر إلى ما لانهاية ، والتطور فى اتجاه تهجين الثقافات والطرز والإتصال الخصب بين « طبائع » متنوعة . ولقد كان المؤرخ السويسرى للفن هاينيريش وولفلين ( ١٨٦٤ - ١٩٤٥ ) أول من حاول تقديم تعريفاً لمصطلح ان طراز الباروك . فى كتابه « عصر النهضة والباروك » ( ١٨٨٨ ) وقد ميز بين الطراز الباروكى والطراز الكلاسيكى . فبينما يعتمد الفن الكلاسيكى على الخطوط ، فيبرز حدود الموضوع ويعزله فى نظام مغلق ، يقوم على توليفه من



فن الباروك - تمثال سانت تريزا للتحات بيرنيني



المسطحات التي تألف بين عناصر واضحة التباين ، نجد الفن الباروكى على عكس ذلك يعتمد على مبدأ التصوير ، تقوم بين موضوعاته ، وبين الوسط المحيط علاقات طبيعية على أساس من العمق فى نظام مفتوح ، وكل لا يتجزأ لايعنيه إلا العلاقات فيما بين الأشخاص المرسومة لى توضيح شخص بعينه . وقد استخدمت فى العمارة الأعمدة الملتوية ، مثل التي أنجزها النحات الإيطالى بيرنينى ( ١٥٩٨ - ١٦٨٠ ) فى مذبح كاتدرائية سان بطرس فى الفاتيكان « انه نحأت روما والمهندس المعمارى لطران الباروك الذى أتقنه تماماً واستثمره بقوة من خلال تصاميمه المعمارية الواثقة ، لقد كان بالنسبة لعصره يحتل المكانة التى كان يحتلها ميكل انجلو فى عصره . » (٣٧) لقد جعل بيرنينى من الكاتدرائية المركز المهيبة للبابوية فى روما . وقد تجلت عبقريته كنحات عندما أظهر قدرته على بث الحركة والحياة وقوة الإيهام فى أعماله . وفى مجال العمارة ابتكر بيرنينى خلفية فخمة مرتبة ، وفقاً للأعراف الثابتة لـ « الحكايات » التى تروىها الصور والتماثيل الإيهامية . وتميزت منحوتاته بحيوية ، وحرارة الإيمان الدينى حتى فى أعماله التى استقى موضوعاتها من الأساطير القديمة ، كما هو بالنسبة إلى تمثال « أبولو ودافنى » ( ١٦٢٢ - ١٦٥٢ ) بفيلا بوجيى . لقد استطاع من خلال هذا التمثال ان يخلب لب الناظر ، عندما استغل التحول الذى يحدث لجسم الحورية فيصير شجرة غار ، لى يصيب المشاهد بالذهول ، ويحرك فى نفسه الإحساس بالدهشة . ان تمثال بيرنينى « نشوة القديسة تريزا » ( ١٦٤٤ - ١٦٥٢ ) ، فى مصلى كورنارو بسانتا ماريا ديلا فيتوريا بروما ، هو آية من آيات النحت الباروكى ، يجسد معنى الروحانية ، ويعبر عن الدنيوية فى نفس

الوقت ، وفيه تصوير درامى الوجه الصوفى . واستطاع بيرنينى ان يسجل من طيران السهم الذهبى ، فى اللحظة التى تسبق نفاذه إلى قلب القديسة الصوفية، وان يلتقط فى نفس الوقت النشوة ، وحالة التجلى ، التى أشرقت بها قساماتها ، وأيضاً يعكس نظرة المجتمع الملكى الأرستقراطى تجاه مثل هذه المعانى . لقد جاء دور الفن الذى أُلغيت فيه الحدود بين الحياة والفن تماماً . وفى رسم السقوف فى القصور استخدم الفنانون فى روما أساليب إيحائية للخداع فى رسومهم بالتشكيلات المعمارية ، التى تحاكي الأقبية ، والأطر الخشبية ، والتماثيل البرونزية والرخامية ، التى يمرح عليها نور ذهبى ، وتنتشر فيها مشاهد أسطورية تنبض بالفرح والحركة والثراء الإبداعى .

ان الباروك هو أسلوب فى الرسم ، وطران فى المعمار ، بل هو ظاهرة ثقافية ، وجدت أصدق تعبير عنها فى الفنون ، وموقف تجاه الحياة انثبى عنه احياء الطاقات الثقافية والقيم الجمالية . وقد كان فنانون الباروك يفرمون بالجانب الحسى للأشياء ، ويعتنون فى وصفها بتفصيل وتنميق . وأيضاً يميلون إلى التعمق فى أغوار الحياة أو الأبدية وتأمل أسرارهما . وقد حصل الإتجاه الباروكى على أبلغ تعبير عنه فى الأدب والموسيقى وفى العمارة والرسم على نحو غاية فى الوضوح . وفى علاقة دينامية بين السيطرة على الشكل ، والرغبة القوية فى خلق الإحساس بالحركة ، والشغف بالتفصيلات الزخرفية . أما إيطاليا فهى التى لعبت الدور الكبير فى ظهور فن الباروك ونشرة فى أنحاء أوروبا . إنه الفن الذى نشأ نتيجة لظهور الملكية المطلقة ، حيث أصدر ملوك القرن السابع عشر



الأقوياء أوامرهم ببناء القصور الفخمة ، فغدت الكنيسة تنعم برعاية هؤلاء الملوك .  
وقد بدت القصور فى عصر الباروك مثلها مثل صور الأشخاص المرسومة فى هذه  
القصور تعكس الإحساس بمعنى التغنى بفضائل أصحابها ، وذلك ما أرادته  
أمرء الباروك من الفنانين بأن تضخم أعمالهم وأن تمتدح مناقبهم .

ويستطيع المرء ان يكشف فى كثير من أعمال باروكية عن رغبة فى إبراز  
المشاعر المنمقة ، والتأكيد على الوضعيات الحركية المبالغ فيها فى نحت التماثيل ،  
وتابع أسلوب متكلف فى استخدام الإستعارات . وقد شاعت فى الموضوعات  
الدينية هنا الصور المفزعة التى تمثل الشخصيات الدينية والتى لها دور فى قصة  
الآلام .

يعبر فن الباروك فى إيطاليا عن مثل أعلى دينى وسياسى ، بينما فى  
فرنسا كان يعبر عن مثل أعلى سياسى محض ، أما فى أسبانيا فإن الدين قد  
أدى دوراً أساسياً فى نمو أسلوب الباروك فيها . وقد عرف فيرنر فايسباك فى  
كتابه « الباروك وفن الإصلاح المضاد » ، على أنه رد فعل مناهض لوثنية عصر  
النهضة . وفى عمارة الكنائس الأسبانية بدت النقوش خلف كل مذبح تشبه فى  
شكلها أقواس النصر ، التى تقوم على أعمدة وقواصر حافلة بالزخارف ، وترتفع  
العقود المغطاة بالرسوم ، الموهمة عادة بالذهب ، ومنذ أن اشتهر الشكل  
السليمانى ، عندما استخدمه بيرنينى ، فى بناء قبة كنيسة سان بطرس ، بنى  
على غرارها المعمارى خوسيه دى شوريجويرا ( ١٦٦٨ - ١٧٢٥ ) فى الظلة

الضخمة ، فى كنيسة سان استبان بسلمنقة ، التى انشئت على ستة أعمدة «سليمانية» ملتوية جسيمة . مما أشاع جواً من الحيوية والحركة ، فى مثل هذه الأمثلة التى يوجد مايشابها ، ومن حيث روعتها ، فى مدن الأندلس ، مثل لوسينا ، وبريجو ، وقرطبة ، وغرناطة . وقد تجلت الحساسيات الباروكية فى أعمال الفنان الأسبانى الجريكو ( ١٥٤١ - ١٦١٤ ) ، المتمثلة فى الحركات المصورة ، والتى تنزع إلى أعلى ، وفى الجراة فى صياغة الأشكال الطبيعية بأسلوب مبالغ فى استغلالتها . لقد حقق فى فنه نروة الوجد الصوفى فى إطار مذهب « المانرية Manarism » .

أما الكنائس ذات الطابع الباروكى فى الأندلس فقد جمعت ، فى بنائها بين الخيال والأناقة ، واستخدم فى تزيينها الخشب المنقوش ، والقرميد المصقول ، ونقوش الجص ، وانتشرت فيها التماثيل المكسوة بالألوان المتعددة ، التى استطاع الفنان بتلوينها أن يوحى للمصلين بأنهم أمام جزء من الواقع . وفى أشبيلية اشتهر خوان ماتينيز مونتانييس ( ١٥٦٨ - ١٦٤٩ ) بأعماله ذات الألوان المضيئة والإيماءات المعبرة . وقد شهد القرن الثامن عشر ظهور إتجاه نحو مزيد من الحركة والرشاقة والألوان المشرقة ، فى مجالات الزخرفة وتزيين التماثيل ، وكانت تركب بها عيون بللورية وشعر ، رغبة فى زيادة الإيهام ومضاعفة الإحساس الدرامى ، ونحتت فى أشبيلية تماثيل صغيرة من الطين المحروق ، حظيت بإعجاب واسع النطاق ، وهذه الطريقة استخدمها النحات الغرناطى خوسيه ريسوينيو ( ١٦٦٥ - ١٧٥٧ ) بمهارة . ورغم هجرة الرسام الأسبانى

خوسيه دى ريبييرا ( ١٥٩١ - ١٦٥٢ ) إلى نابولى ، فإنه استطاع ان يؤثر فى الرسامين فى جميع أنحاء أسبانيا ، بفضل قوة نزعتة الواقعية ، وتميز أعماله بالألوان الجميلة والأخاذة ، وقد حذا حنوه لبيجو فيلاسكيز ( ١٥٩٩ - ١٦٦٠ ) الذى أبدى المهارة التقنية فى الإيحاء بالجو والضوء ، وتمتعت لوحاته بحيوية فى توزيع الأضواء ، وبجراحة فى ضربات الفرشاة .

ان الفن الباروكى طراز معقد يستمد من تعقيدة خصويته . فهو فن اللحظة الآنية وذروة الحركة السريعة ، مشحون بالإنفعالات الحزينة ، ويجمع فى أسلوبه بين العظمة واللاواقع ، ويزخر بالألوان والأشكال المرسله فى الفضاء والتشكيلات المعمارية الخداعة ، التى تنبثق منها مجموعات من الأشكال الرمزية على صفحة السماء الزرقاء الفسيحة ، فى نموذج لاينتهى من الأردية الهفافة ، والحلقات الذهبية ، وتبث فى مشهد العالم المثالى بحيوية صور أكاليل الزهر ، والملائكة ، ورموز الأساطير القديمة .

لقد وام فن النحت الباروكى بين التعبير الدينى والتعبير الأسطورى ، وأفرز ذلك التهجين التعبيرى نظاماً رمزياً متسقاً . لهذا نلاحظ كيف استعان الفنانون فى أعمالهم بشخصيات أسطورية من أجل ترجمة معانى صورية معينة . فالفنان فى القرن السابع عشر يريد ان يعرب عن شىء يتجاوز الخطوط والألوان والمنظور ، ويمس مشاعر الرأى وخياله ، بتحطيم الحواجز بينه وبين المشاهد وبإضافة طابع من « اللامتناهى » على رسمه . ولعل الثورة التى أحدثها

كارافاجيو (١٥٧٣ - ١٦١٠) فى فنه ، خلال حياته القصيرة ، كانت ترمى إلى طبع الحياة اليومية بطابع القداسة ، لقد مهد بفنه لظهور الرسم الباروكى ، عندما عنى بتأكيد التوتر العاطفى الحاد ، بإستخدام النور والظل من أجل تحقيق قوة تعبيرية ، وبالجراة فى تشكيل التكوينات الدينامية ، وإيهامات اللافطة للنظر .

كانت قد تميزت جداريات المصور الإيطالى كوريجيو (١٤٩٤ - ١٥٣٤) بشيوع النور وبجراة فى تناول الفراغ ، ويقوة التعبير فيها ، حتى بنت وكأنها بمثابة شهادة بالإيمان . أما موضوع اللوحة الجدارية الضخمة التى رسمها جيوفانى لانفرانكو (١٥٨٢ - ١٦٤٧) فهو « صعود العذراء » على قمة كنيسة سانت اندريا ديلا فالى (١٦٢٥) ، وتصوير مجموعة من الأشكال التى تطلق إلى أعلى ، كأنما تحملها رياح عاتية لتقتحم قبة السماء ، وهناك تذوب فى الفضاء الباهر بالسماء الرمزية ، فى رشاقة وسهولة ، بتقنية تخلق الألباب ، بما تثيره من إيهامات وإيماءات رائعة .

واللوحة الجدارية « رؤية القديس فيليب » (١٦٦٤ - ١٦٦٥) ، التى تزين قبة تسيسا نولفا للفنان بييترو دا كورتونا ، تمثل شكلاً جديداً من أشكال الإيهام فى القرن الثامن عشر ، مما يعد سمة ، تجمع بين فنانى الباروك ، الذين أراونا أن يضيفوا إلى أعمالهم عناصر إيهامية ، تتمثل أحياناً فى الطابع التشكىلى للرسوم التى تختلط بتشكيلات الجص الزخرفى لإضفاء سمة واضحة من البروز ، وفى تخطى الرسوم الإطار المعمارى للعمارة ، بحيث تصل الى تجايفه وإلى

الفراغ الحقيقي داخل المبنى ، وبفضل محاولات الفنان الباروكى من أجل تحقيق اندماج فراغ اللوحة والفراغ الواقعى ، امتزجت تأثيرات الرسم بتأثيرات النحت . ويتحرك الفراغ باستخدام الأساليب الإيهامية ، ويغدو وسيلة للتعبير الوجدانى من خلال حركة متموجة نابضة . ان لوحة كورتونا تتمتع بجرأة وأصالة فى تحقيق النزوع إلى أعلى ، وقد جمعت بين عناصر من الجانب الإلهى والحياة اليومية معا .

ان الفن الباروكى على صلة وثيقة ونشيطة مع البيئة بهدف تحويلها إلى منظر مقدس ، يذكر الإنسان بـ « الايمان » أينما ولى وجهه . وقد انعكست حالات الصوفية التى بدت على سمات التماثيل ، وقد انكشفت الحجب عن السماء فى الصور الإيهامية التى زينت العقود ، عندما بزغت فى القرن السابع عشر فكرة تفضى بضرورة تقديم العقيدة فى أشد صورها حيوية كوسيلة للتذكير بأحكام الدين والتبصر فيها مليا بلا انقطاع ، والتوسل بالخيال فى تحويل العالم إلى « مسرح » ، والنظر إلى « المعبد » على أنه مسرح مقدس ، تطبق فيه أحكام الدين . هكذا يمثل طراز فن الباروك عقيدة تود أن تصيغ جزءاً لا يتجزأ من الحياة اليومية ، إضافة الى أنه يعبر عن سلطة أولئك الذين عهد اليهم بحماية الدين ، القساوسة والأمراء ، إنه فن يجمع بين الشعبية والفخامة فى آن معاً .



## الفن واجتمع في العصر الحديث

### الفن في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

وإذا كان ما يميز فن عصر النهضة الأوربي هو التركيز على مبادئ الشكل، بهدف دعم الواقع وإعطائه طابعاً مثالياً ، فإن حركة « المانرزم » التي ظهرت مع النزعة الأرستقراطية وقفت بإتجاهها الكلاسيكي ومفهومها عن « الجمال » في مواجهة النزعة الطبقية . أما فن الروكوكو فيمثل نهاية تطور الفن الذي ينتمى إلى مفاهيم عصر النهضة ، حيث بلغ التصوير الموضوعى للأشياء تلك البقعة والسهولة كمبدأ عام للحيوية . لقد كان هذا الفن أقدر على التعبير عن المفاهيم والمضامين الإنفعالية للغة الطبقة الوسطى ، منها إلى اللغة الإصطلاحية الشكية لعصرى النهضة والباروك ، لما يتمتع به هذا الفن من أسلوب تصويرى ، وتقنية إنطباعية .

ان مبدءاً تسخير الفن أيام حكم الملوك في فرنسا ، وتمكن الطبقة الأرستقراطية من فرض طريقة لتوجيه الفن فى اتجاه إرضاء الأنواق الشخصية، قد دفع الفنانين للإلتجاء إلى الأساليب التاريخية ، والأساطير الخيالية . وعندما تكد عامل إحساس الفرد بذاتيته وأهميته ، نتيجة لقيام الثورة الفرنسية سنة ١٧٨٩ ، عاد الإنسان رمزاً للتعبير الفنى عن المشاعر والأفكار فى أعمال الفن . وهكذا أصبح النظر إلى الفن فى تلك الآونة ، على أنه الوسيط لإعداد الناس

وتربيتهم إجتماعياً ، وطريقة للتعبير عن الواقع . وأعطى الفنانون الأهمية تجاه تاريخ شعوبهم بغية تقديم صيغة قومية فى مجالات الفن والثقافة ، وكانوا ينهلون من التراث البطولى ما يحفز على نشدان الحرية ، غير أنهم كانوا ، وفى نفس الوقت يتطلعون إلى ملاحظة الواقع الحقيقى ، بل وينتقدونه . اما فى السنوات العشر الأواخر من القرن التاسع عشر فقد تأكد الأسلوب الأكاديمى والنزعة الأسلوبية ، والتخلّى عن مبدأ دراسة الحياة والبيئة .

## القرن العشرين والتطور الحاسم فى الفن

أما التطور الحاسم فى فن التصوير الفرنسى ، الذى حدث فى أواخر القرن التاسع عشر ، فنجدّه مرتبطاً بأعمال مانيه وديجا والتأثيرين . أما الحقيقة الإنسانية التى امتلكت الرغبة ، والتى تبناها أساتذة الفن فى القرن العشرين ، والذين أتوا من بعدهم ، فكانت هى التعامل مع موضوعات الفن بأساليب متعددة ، والتعبير عن الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس ، وبهذا المفهوم تخلّى الفنان الحديث عن مهمة إيهام المشاهد بصورة مقنعة عن الحقيقة المدركة ، وسعى إلى تقديم حقيقة ذاتية مستقلة ، وجديدة ، أكثر صدقاً وحدائق ، وعالمها هو الفن ذاته .

وفى مجال الزخرفة والعمارة ، كانت فى لندن قد صدرت مجلة الاستوديو The Studio التى عملت على نشر الأفكار الحديثة فى أواخر القرن التاسع

عشر. لقد تطلع الفن الحديث إلى الماضي ، وفيه حنين إلى الطبيعة ، وإلى عالم ما قبل الصناعة ، ومن ثم كان تنوقه للخيال وتعامله مع المواد التقليدية ، يطوعها تبعاً لإلهامات الفنانين ، ويزيد ثراء بمواد جديدة ، وكثيراً ما تشترك عناصر متنوعة في عمل واحد بطريقة غير متوقعة . ومن مصادر الهامة أيضاً الإغريقية ، أى الرغبة فى الأشياء الغريبة ، وقد أصبح الفن الحديث أول حركة عالمية فى القرن العشرين ، وهو بعالميته ، واستخدامه الإبداعى للأشكال والمواد يرتبط ارتباطاً عميقاً بعصره ، ويرتبط كذلك بضرب من الخيال .

كان قد صاحب حملة نابليون إلى مصر عام ١٧٩٩ أكثر من ١٢ عالماً ، ومعهم تعليمات بأن يدرسوا ويصنفوا الآثار المصرية . وعندما نشرت نتائج أعمالهم فى مجلدات ضخمة بعد عام ١٨٠٩ ، وضعت الأسس لموجه أوربية هدفها الإستيحاء من العمارة والفنون والحرف الفرعونية . وعندما ظهرت أصداء الفنون المصرية واساطيرها فى أعمال الفنانين الأوربيين ، كان ذلك الإتجاه يطمح إلى صيغ الفن بقدرسية روحية وبخيالية ورمزية ، كأحد تيارات الفن الحديث الرئيسية . ويمكن أن نرى تأثيراً فرعونياً مباشراً فى الكثير من الزخارف والخطى التى أنتجها فنانون مثل « جايار » ، و « جوترت » و « جورج فوكيه » ، فى أوائل القرن العشرين ، التى ظهرت فيها أشكال زهرة اللوتس والجعران ، والإله المجنح حورس .



وكانت بروكسل فى السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ موطناً من مواطن الطليعة الفنية ، ودعت جماعة الإستايطيكا الحرة La Libre Esthetique إلى معرضها السنوى عام (١٨٩٣) الفنانين الأجانب الأكثر أصالة . ومنذ عام ١٨٩٠ صار المعرض مفتوحاً للفنون التطبيقية ، واشتمل على الكتب المصورة والنسجيات المرسمة والخزف ، وقد عرض « جوستاف سيرورييه بوفى » Gustave Serrurier (١٨٥٨ - ١٩١٠) أشياء أحضرها من بلجيكا مصنوعة فى إنجلترا . أما هنرى فان دى فلده Henry Van de Velde (١٨٦٣ - ١٩٥٧) فقد اضطلع بنقل أفكار وليم موريس الإجتماعية والفنية بالكامل ، وفى عام ١٨٩٥ صنع بنفسه ديكور منزله ، والتصميمات والأثاث ، وأوراق الحائط ، وأدوات المائدة . وفى عام ١٨٩٨ أسس هنرى فان فى بروكسل ورشته الخاصة بفنون الصناعة والبناء والزخرفة ، وقد استقر به المقام فى المانيا عام ١٩٠١ ، وهناك ذاعت أفكاره عن الفنون الزخرفية ، ونظريته عن الزينة الحية المتولدة من دينامية الخط الذى يمثل حركة الحياة الداخلية . أما فى المانيا فكان قد افتتح صموييل بنج Samuel Bing (١٨٣٨ - ١٩٠٥) قاعة للعرض أطلق عليها اسم « الفن الحديث » ، عرض فيها هنرى فان دى فيلده Henry Van de Velde (١٨٦٣ - ١٩٥٧) ، ولوى كومفور تيفانى Louis Comfort Tiffany ، وفيلكس فالوتون Felix Vallotton ، وكونستانتين مونييه Constantin Meunier وبعض هذه الأعمال عرضت فى برسدن عام ١٨٩٧ فى معرض الفنون الدولى ، ومن بعد أصبح فان دى فيلده الرائد الطليعى لحركة Jugendstil وهى الترجمة الألمانية لعبارة « الفن الحديث » Art Nouveau . وفى ميونخ اكتشف الجمهور أعمال المصور الهولندى جان

توروب Jan Torop (١٨٥٨ - ١٩٢٨) الذى أثبت تميزه برسومه للشعور المتموجة لنساء جاوة . أما المصور ريتشارد ريمر شميت Richard Riemr Schmid من ميونيخ أيضاً ، فقد مزج الفن الحديث بالتقاليد المحلية ، وفى عام ١٩٠٠ عرض فى باريس لوحته « غرفة هاوى الآثار » ، وشارك فى تأسيس « ورش الفنون والحرف التى عملت على رفع المستوى الجمالى للأشياء المتداولة فى الحياة اليومية . أما أوتو ايكمان Otto Eckmann (١٨٦٥ - ١٩٠٢) فهو الذى أضفى على الرسم والطباعة رؤية جديدة ، وقد أظهر مقدرة فى رسومه على تصوير التحولات إلى نبات ، والنبات إلى أوز ، وحتى الحروف تتشابك فتتحول إلى سيقان نبات تتسلق فى نضارة ومرح . أما برلين فقد تجلت فيها الحياة الثقافية بمفهومها العصرى منذ أن أبدع أوجست اندل August Endell فى زخارفه عالماً ذا أشكال عضوية خيالية وغريبة ، واستخدم فى كل شيء نفس التناسق فى الألوان بمفهوم الفن الحديث Jugendstil .

ومن رواد الفن الحديث النمساوى ( الانشقاقى ) Secession فى فينيا جوستاف كليمت (١٨٦٢ - ١٩١٨) ، الذى أبدع لوحات جصية حائطية مستوحاة من موضوع السيمفونية التاسعة لبتهوفن ، عرضها عام ١٩٠٢ ، وفى نفس العام عرض جوزيف هوفمان Josef Hoffmann (١٨٧٠ - ١٩٥٦) ، وهو فنان « انشقاقى » نحتاً تجريدياً وتكعيبياً ، يمثل نقطة تحول هامة فى تاريخ الفن الحديث بفيينا . ويتأثير أسلوب هوفمان تفوقت الأشكال الهندسية المجردة فى مجالات الزخرفة ، وقد استخدم فى صنعها حرفية بارعة بديقة . والتيارات الفنية

النمساوية الحديثة ترى في استغلال الأشكال الشعبية وسيلة لخلق فن وطني حقيقي ، وذلك ليتضح أيضا في اتجاهات الفن في المجر حديثاً باسانيده الفولكلورية . وذلك يرجع إلى أثر أفكار أتوفاجنر ، في الفترة بين الحربين العالميتين . وكان من أنصار الأفكار الجديدة في الفنون الوجيه ايرنست لوبفيج Ernst Ludwig ( ١٨٦٨ - ١٩٢٧ ) ، إذ كان يريد تشجيع الفنون ، والإنتاج القومي الحرقي ، فدعا عدداً من الفنانين الحديثين المتميزين لأن يقيموا في عاصمته ، ويعملوا بها بكامل حريتهم ، وبذلك حقق تآلف الفن في الحياة كأمنية للفن الحديث .

ولقد وجد الفن الحديث أحد مصادره الرئيسية في الإستلهام من جمالية الفن الياباني ، وبخاصة ميل هذا الفن إلى اللاتماثل ، وإلى السطوح الزخرفية . وقد حظيت الفنون الزخرفية اليابانية في المعارض العالمية ، التي أقيمت في أوروبا والولايات المتحدة في أوائل القرن العشرين باهتمام وإعجاب الفنانين . ومن أثر كتب قصص الرحلات والمجلات المصورة أن حفزت فضول الأوروبيين ، لمعرفة البلاد والشعوب النائية . ومنذ ذلك الوقت أصبح الفن الحديث مرآة تعكس الإهتمام الجديد . إذ نجد ثمة تأثير الفن القديم بشكل غير مباشر .

وهكذا تم توسيع الفن في العصر الحديث ، وتحدت لغته ، إذ استفاد من مبادئ الفن في عهوده الأولى ، حيث ألهمت الأبحاث العلمية والجمالية التي قام بها رواده على دراسة الفنون التاريخية في مستهل القرن العشرين . وعندما لغت

علماء الأنثروبولوجيا الأنظار إلى روعة أعمال الشعوب البدائية ، أوجت هذه الفنون بطرق الأداء التى عمل بها فنانون ، أمثال بول جوجان وموديليانى وأرشينكو . وكانت وجهة بول جوجان Paul Gauguin ( ١٨٤٨ - ١٩٠٣ ) تلتف حول الإيحاء من خلال لوحاته بالأشكال والألوان الغريبة أو الغامضة ، وقد عثر الفنان على الهاماته فيما جادت به أجواء البحار الجنوبية . ورغم كل التحولات فى فن جوجان نحو اللاتقلدية ، فقد تميزت أعماله بالفخامة وبالتمعن الراسخ . لقد كان بول جوجان على النوام « مغرماً بأن يدمج ثلاثة عناصر رئيسية من أنماط التصوير المعاصر وهى : تكوين من أشخاص ، ومنظر طبيعي ، وطبيعة صامتة . » (٣٨) وقد استلما ع أن يحل قضية التوفيق بين هذه العناصر فى أعماله الرائعة ومنها اللوحتين : « نحن نرحب بك يا ماريا » ، و « متى ستتزوجين » وقد استلهم بيكاسو أنماطاً متعددة من الفن البدائى فى إنتاجه ، وبخاصة النحت الزنجى ، وأخضعها لعملية فكرية تتعلق بالتكوينات المعقدة .

وقد أصبح طراز فن بابلو بيكاسو Pablo Picasso نموذجاً للفن الباريسى (فى الفترة ما بين عامى ١٩٠٥ و ١٩٢٠) الذى وقع تحت تأثير جمالية الفن الزنجى . وذلك يبدو واضحاً فى العديد من الأعمال ، ومنها أهم لوحات ١٩٠٧ وهى لوحة « آنسات افينيون » والتى تسمى أحياناً بلوحة « الراقصة الأفريقية » وهذه اللوحة مأخوذة عن واحدة من منحوتات باكوتا ، المتعلقة بطقوس الدفن والمعروفة باسم مبولو M. Bulu ، وهى عبارة عن تشكيل من درع خشبى ، على شكل زهرة الدينارى المفتوحة ، تعلوه رقبة قصيرة ، ووجه مسطح بيضاوى

بأجنحة شبيهة بلوحة ألوان الرسام ، وغطاء رأس هلالى الشكل ، وكل ذلك مكسو بخليط صفائح وشرائط النحاس » (٣٩) .

إلا أن بيكاسو فى لوحته « أنسات أفينيون » قد أضاف دينامية غير أفريقية على راقصته ، أوجت له بها الأجنحة ، وغطاء الرأس فى منحوتة مبولو ، إذ طرأت لديه فكرة أن يرفع ذراعيها ، وأن يضع أيديها خلف رأسها ، وهو وضع ، كما سنرى فيما بعد ، له أهميته فى بقية أعماله ، وقد تميزت خطوطه بالميل فى رسم الأنف ، وهو ما قد يكون أيضاً مشتقاً من تحت مبولو . وإبيكاسو أيضاً لوحة Femme nue التى رسمها فى نفس العام الذى رسمت فيه - « أنسات أفينيون » ، وقد خضعت طريقة رسم الخطوط على الرأس فى ذلك الرسم ، لتأثير قناع فانج الأبيض الوجه ، والذى كان قد باعه فلامنك إلى ديران ، فقدمه بدوره إلى بيكاسو . وكان أبولينير Apollinaire قد استنكر ما بلوحة « أنسات أفينيون » من جرأة - تلك التى تخطى بها بيكاسو كل مراحل السابقة (الزرقاء والوردية) . بل أصبحت وجوه الناس فيها غريبة التشكيل (جروتسكية) ، وانسخلت عن الهيئات المألوفة ، إذ أوجت بتأثير أقنعة الكونغو » (٤٠) .

وكان بول جيلوم أول من نظم معرضاً للفن الأفريقى فى باريس عام ١٩١٩ ، وخاصة للمنحوتات الزنجية التى استعارها من المتحف البريطانى ، ومن ضمنها الرأس المشهورة لأميرة دولة بنين ، إضافة الى أعمال المجموعة الخاصة بمقتنيات أبولينير Apollinaire وأعمال مجلوبة من يوروبا Yoruba ( داهومى Dahomey ) .

وفى نفس العام نشر هنرى كلوزو Henri Clouzot مع اندريه ليفيل Andre Level كتاباً بعنوان « الفن الزنجى » ، وكان هذا الكتاب مصاحباً لمعرض بول جيليم فى قاعة ديفامبين Devambez . وأهمية هذا الكتاب تكمن فى حقيقة أنه يعيد تقديم بعض الأعمال الفنية المألوفة للعديد من فناني ذلك الوقت ، أمثال ماتييس وبيكاسو، وقلامك « (٤١) بمفهوم جديد .

وفى الحقيقة فإن بيكاسو كان قد اكتشف دريه فى الفن بفضل الفن الزنجى ، فنفس التأثير نجده ، ولون أى لبس ، فى أعماله التى أنجزها فى الأعوام من ١٩٠٧ حتى ١٩٠٩ ، تلك الفترة التى تعرف بـ « المرحلة الزنجية » *Peride negre* ، وفى لوحته « راقصة البالية » ( ١٩٠٧ ) يظهر تأثير منحوتات قبيلة باكوتا ، وأيضاً هناك تأثير واضح فى لوحات أخرى مثل « نساء بأيدى متشابكة » ( ١٩٠٧ ) و « ثلاث نساء جالسات » ( ١٩٠٧ - ١٩٠٨ ) و « امرأة تعزف المندولين » ( ١٩٠٩ ) ، كما تذكرنا الرأس التى نحتها الفنان فى نفس العام بأقنعة الكونغو أو ساحل العاج . ويمكن ملاحظة التأثير نفسه فى الأعمال الخشبية المنحوتة ، التى أنجزها ابتداء من عام ١٩٠٧ ، فى فترة ما قبل التكعيبية . ومن هذه النوعية تمثال بامبولا *Bambola* ، وقد تحولت الأشكال المسطحة والهيئات التركيبية فى الموضوعات فى مثل هذه الأعمال ، وتبدلت ، فظل منها باقياً فقط ماهو جوهرى وأساسى ، إذ قد أدغمت السيقان فى صياغة هيكلية تشبه الرسم فى العجالات . ومن المؤكد أن هذا الإتجاه فى صياغة الأشكال ينتمى بمبادئه الى تقاليد الفن الزنجى .

ان بابلو بيكاسو يقدم لنا من خلال فنه ، أمثله حيه لعمل الفنان الذى يسعى بمختلف الطرق ، وبكافة الوسائل والألوان المختلفة ، والتي استخدمت على مر التاريخ الإنسانى ، من أجل التعبير من خلال الفن التشكيلي . لقد وصفه الرسام المعاصر له براك Braque بأنه فنان يتحدث بجميع اللغات « إلا أنه فى الحقيقة لم يكن هناك عمل متعدد الوجوه فى فن بيكاسو ، فمن أهم السمات الجوهرية فى فنه هى طريقتة الفنية ، التى تدعو إلى التساؤل . »<sup>(٤٢)</sup> والجدير بالذكر أنه رغم ان الرسام فلامنك هو الذى قدم الأقنعة الأفريقية لبيكاسو ، فيما بين عامى ١٩٠٦ و ١٩٠٧ ، فإن لهنرى ماتيس H. Matisse الفضل فى جعله يألف مثل هذه الأقنعة . وكان بيكاسو دائماً يتحدث عن قدر الإعجاب الذى استحوز عليه ، عندما شاهد المنحوتات الأفريقية ، الذى انكشف له ذات يوم ، عندما كان يغادر متحف فنون النحت المقارن Musee de Sculptures Comparees ، الذى كان يشغل الجناح الأيسر من متحف تروكاديرو Trocadero بالمتحف الأنثولوجى القديم .

أما بول كلى وشاجال وابشتاين ، فقد استلهموا الجوانب الروحية والتصوفية فى الفن البدائى ، وأصبحت الصور الرمزية لأشكال الفن فى العهود البدائية ، سواء كانت تماثيل لأشخاص أو حيوانات ، أو زخارف هندسية أو نباتية ، بمثابة رصيد ضخم استمد منه الفنانون الحديثون أفكارهم وأثروا به تصوراتهم .

ولدى فنانين حديثين أمثال بول كلي ، وميرو صارت فنون الأطفال مصدراً غنياً لثراء الإلهام بتعبيرها التلقائي ، وبما تتضمنه من اتجاهات تجريدية ، ويطابعها الرمزي الإيحائي ، وببساطة الألوان والخطوط فيها ، وقد نقتب أبحاث الفنانين في فنون الحضارات الأولى في مصر القديمة ، وفي الهند ، وبلاد فارس ، والصين ، ونعثر على صدى لذلك في أعمال فان جوخ ، وجوجان ، وماتيس ، حيث أن الجمع بين عناصر متباعدة في الشكل والمضمون ، في الفن المصري القديم ، كان له أثره في الفنون الرمزية التي تستمد موضوعاتها من صور الأحلام ، ومنها المذهب الوحشي . كما نشأ التأثير في بداية القرن العشرين بتقاليد الفنون الصينية واليابانية ، وبما تتميز به فنون هذه البلاد من بلاغة التنغيم في استخدام الأصواء والظلال ، وروعة في الصياغات التخطيطية الإيقاعية ، ومن قيم تزيينية بديعة .

استغنى الفنان في القرن العشرين عن الواقع المرئي ، وسعى إلى تحطيم الأشكال الظاهرية للموضوعات من أجل أن يكشف عن الجوهر الشكلي أو التعبيري ، في العمل الفني ، وأصبح المعيار الجديد يقدر في النشاط الفني الأصالة والطلاقة في التعبير . ومن أجل التوصل إلى الصيغة المستخدمة للتعبير ، اعتمد الفن الحديث على أشكال فنية مختلفة أخذت عن تراث الشعوب الأخرى ، فظهرت « التكعيبية » معتمدة على أشكال الفن الزنجي ( الأفريقي ) ، كما نشأت « الوحشية » في أحضان الصيغة التزيينية للفن الإسلامي . وفي حركة « الدادا » لم يعد الفن مجرد غرابة تعبير بل أصبح إنتاجاً يخالف كل المعايير السائدة ، وقد



وصل التجريد فى الفن إلى أشكال غير متناهية ، حتى تحول إلى مجرد نقاط ، متلما هو فى أعمال « مارك توى » ، أو مجرد هياآت خطوطية انفعالية كما هو فى أعمال « هارتونج » . أما كاندنسكى ( ١٨٦٦ - ١٩٤٤ ) فقد أراد أن يعكس من خلال لوحاته التأثيرات السيكلوجية للون النقى الخالص . فهو يرى مثلاً أن اللون الأحمر الناضر - الزاهى يمكن أن يشعربنا بما يشبه صوت النفخ فى البوق ، وفى اعتقاده الراسخ ، أنه من الممكن ، بل من الضرورى ان تحدث مثل هذه الطريقة فى إدراك اللون مناجاة من عقل إلى عقل آخر . واعتقاد كاندنسكى قد منحه الشجاعة كى يعرض محاولاته الأولى فى موسيقى اللون التى كانت بمثابة افتتاحية لما عرف بعد ذلك بالفن التجريدى « (٤٣) .

وهناك أيضاً كانمير مالفيتش ( ١٨٧٨ - ١٩٣٥ ) قد استهدف رد الفن إلى نقائه ، وسمى مذهبه بـ « السوبرماتية » ، إذ تميزت أعماله بالأشكال التبسيطية ، والجمال الخاص بهندسة الدوائر والمربعات . ويصرح الفنان بما يشرح مذهبه فى الفن فيقول : ان الفن قد يتجه رأساً فى اتجاه نهايته الحتمية إذا ما سيطرت عليه أشكال الطبيعة . « (٤٤) وقد تطلع مالفيتش ، بتبنيه لمبادئ الفن الجيومترى ، ومن خلال مذهبه « السوبرماتى » ، التوصل إلى أقصى ماتبلغه البساطة فى استخدام العناصر الهندسية الأولى ، مثل أشكال المربع والدائرة والخط المستقيم ، وعلى أساس من التأليف الجيومترى .

أما الفنان الآخر الذى استخدم عمليات الإضطراب الرياضى فى استخدام

الخطوط والأشكال ، لإنتاج نظام إيقاعي ، فهو جوزيف البرز ( ١٨٨٨ - ١٩٧٦ ) ، الذى توصل بطريقته الفنية إلى تحقيق معيار جمالى خاص ، من خلال التركيبات الجيومترية ، التى تتمتع بمقدرة على إثارة مشكلات ذهنية - وتعكس حالة من الإلتباس فى الرؤية والإدراك ، ومن رأى الفنان ان أعماله « تعبر عن حالة التباس الوجود الإنسانى » .<sup>(٤٥)</sup> وهكذا خضعت اللغة التصويرية فى أعمال البرز للمنطق الإختبارى ، ولعمليات الضبط الإرادى . وقد اكتسب اللون فى استقلاليته ، بعداً نفسياً ، كما أوحى فى تفاعله مع اللون المقابل له بقيمة جمالية<sup>(٤٦)</sup> .

اما المذهب السريالى فيطمح إلى ثورة العقل الإنسانى ، وقد أخذ فى نبذ القيم الجمالية والمعنوية بمفهومها التقليدى ، وسلم أصحابه « بوحدة الخبرة الذاتية والموضوعية فى العالم العضوى » .<sup>(٤٧)</sup> وتتحصر ثورية المذهب السريالى فى اسقاط الموضوعات والأشكال التقليدية أو المألوفة فى الفن ، ولم يكتفى بتوجيه اسلحته نحو فنون الماضى بل تعدى ذلك ، فتصارع مع مذاهب أخرى من الفن المعاصر مثل التكعيبية والتعبيرية والفن التجريدى . لقد أراد الفنان السريالى أن يقتلع جنود كل الأفكار والمفاهيم المتصورة من قبل ، عن الشكل ، بإرتياده عالم اللاشعور واستكشافه لينابيعه فى الشخصية الإنسانية ، من أجل توليد أشكال وموضوعات جديدة تماماً . أما الفنان سلفانور دالى ( ١٩٠٤ - ١٩٨٩ ) فقد صور الموضوعات فى لوجاته ، وكأنها تتخفى من وراء قناع ، فيحول هيئتها الكائنات إلى صخور وحفريات ، ويرسم الأجسام الصلبة فى حالة رخوة ،

فتظهر في عالم حلمى ملئ بالعناصر الشبحية ، وبطريقة تأثير في المشاهد احساساً بتولد مثل هذه الأشكال عن ذاكرة ما قبل الولادة . وقد وصف ناقد مشاعره وهو يجابه إحدى لوحات دالى قائلاً : « وكيف يمكن للمرء أن يهرب من هذا الغموض الخفى ، والإنجذاب السرى لمثل هذه اللوحات » (٤٨) .

وفى الحقيقة لم يكن دالى مستعداً للتخلى عن نور عاملى التنكر أو التخفى فى لوحاته ، أو لإزالة مثل هذه الأتقنة ، وهى كثيرة ، والتي بالغ فى استخدامها فى معظم أعماله الفنية . « وكان هذا التخفى والتنكر ، نتيجة للساعات الطويلة التى أمضاها دالى ، منذ صباه ، فى التفكير والتأمل ، أمام الصخور المتحورة ، التى كانت تقع فى منطقة كاب دى كروس Cap de Creus ، إذ بدت له كأطياف أشباح ، سريعة التغير ، وقد شكلتها الحجارة بطريقة الفنان . » (٤٩) وفى أغلب رسوم سلفادور كانت تعكس الأشكال صوراً إزنواجية ، فعلى سبيل المثال ، فى لوحة « مصارعة الثيران الوهمية » ( ١٩٦٨ - ١٩٧٠ ) بمتحف سلفادور بفلوريدا ، تظهر صورة مزبوجة فى مركز العمل لـ « فينوس ، دى ميلو » Venus de Milo . « وقد تكررت هذه الصورة عدة مرات ، من زوايا رؤية مختلفة ، كما قامت الظلال المنعكسة بتشكيل ملامح الثيران المتصارعة . أما الأضواء الرقيقة فقد اختلفت كائنات حية مجنحة ، برزت من خلال تضاعف أشكال النقاط والمشرات الطائرة ، والتي امتزجت مع صورة جثث الفصول المحتضرة . » (٥٠) أما فى لوحة « اكتشاف كريستوفر كولمبوس لأمريكا » . فقد تعتمد دالى استخدام القياسات النسبية المكبرة فى الرسم ، إضافة إلى المنظور غير الإمتياضى فى رؤية

الموضوعات ، والألوان المتناقضة المبهرة . وقد « ظهر كولومبس في اللوحة مغموراً بنور غير عادي . . . أخذاً الخطوة الأولى نحو الأرض الجديدة » <sup>(٥١)</sup> بل نحو الحياة الجديدة ونحو ذهب المستعمرات ، تاركاً من ورائه العالم القديم ، الذي تمثل في صورة بحر غارق ملىء بالرايات والرماح والسفن .

ولما كان هدف الفنان أن يخدم أكبر عدد من الناس ، ويشترك في إبداع الأشياء اللازمة للحياة اليومية ، رأى الرسام « وليم موريس » William Morris ضرورة محو التفرقة بين الفنان والحرفي ، وإزالة الطبقة التقليدية بين « الفنون الكبرى » ( التصوير ، والنحت ، والعمارة ) و « الفنون الصغرى » ( النجارة ، وصناعة الخزف ، والسجاد ) ، ويطلق موريس على حركته اسم « الفنون والحرف » Art & Crafts ، التي رغم رفضها لإستخدام الآلة ، تعتبر نقطة بداية لإستخدام القواعد الفنية في صنع لوازم الحياة اليومية ، فيما عرف بعد ذلك باسم « التصميم » Design وتعبر المصطلحات Style Liberty ، و Modern Style و Stile Inglese المستخدمة في إيطاليا عما تدين به أوروبا للفن الحديث الأول في إنجلترا .

وفي الفن الجماهيري ( البوب آرت ) عاد الفن مرة أخرى إلى الواقع ، واستخدم في ذلك الأشياء الإستهلاكية ، أو صور الممثلين أو المغنيين أو أبطال الكرة والمسلسلات التلفزيونية الخيالية ، وكان وار هول وإيستنتشتاين من رواد هذا الفن . وقد نخل الفن الحديث في مجال الكمبيوتر ، واستخدمت وسائل

الطباعة الحديثة ، وبخاصة فى فن الخداع البصرى ( الأوب - آرت ) حيث اعتمد الفنان على التشكيلات الهندسية ، والتناقضات اللونية والحجومية بين الغائر والبارز ، والإلتزام بالطريقة العقلانية فى التكوين والإعتماد على التأثيرات النفسية والحسية .

أما فى مجال النحت فقد استخدمت المواد المستحدثة ، وظهرت الأعمال الفنية التى تتحرك بالهواء ، مثلما صنع نعوم جابو منحوتاته من المواد البلاستيكية ، واستعمل الفنانون الوسائل الكهربائية والمغناطيسية لإدماج حركة الماكينات فى العمل الفنى من أجل توليد الأشكال الجديدة ، أو خلق الجو الذى تتحرك فيه الأشكال بطريقة غير مألوفة . وأصبح الفنان يرسم لوحاته ، ويصنع تماثيله بعيداً عن أى ارتباط براع محدد مفروض ( رسمى أو غير رسمى ) . وتحرر الفن من الأشكال التقليدية الموروثة فى التعبير ، واكتشف أن تاريخ الفن أوسع من دائرة المحاكاة التى حبس فيها نفسه سابقاً ، فهناك عوالم داخلية وطفولية تكسب الفن أبعاداً جديدة ، ويزغت رغبة فى الوصول إلى الجمهور الواسع ، على اعتبار أنه المتلقى الحقيقى والمتنوق القادر على التجاوب مع الفنان فى العصر الحديث ، فظهرت قاعات العرض لنشر الفن ، وإجأ الفنانون إلى الأماكن العامة للوصول إلى الجمهور لتجاوز أزمة الأفتقار إلى الدعاية التقليدية ، التى كانت تتحكم فى فنه سابقاً وتضع له شروطه .

وهناك فن اتجه نحو تجسيد الحقيقة الملموسة والطبيعة ، لخلق صور من

عناصر طبيعية منتقاة من بين الانقراض المهمة ، بشكل يذهل المتلقى ، هو فن « الواقعيون الجدد » . وقد جعل هؤلاء الفنانون من خشونة سطوح الجدران ، أو تجعدات فى جلد قديم فناً . ثم بدأ الفن تدريجياً فى إزاحة الحواجز بين فروعها ، بل دخلت تقنيات شكل فى تقنيات شكل فنى آخر ، فابتكرت تركيبات تستجيب إلى حاجات الجمهور ، على اعتبار أن الفن ما يزال يعكس ثورة الفكر فى اقتحام أفاق جديدة مدهشة (٥٢) .

ان مولد الفن الحديث ظاهرة فنية وثيقة الصلة بالثورة الصناعية فثمة طاقات جديدة مثل الكهرباء ، ومنتجات على نطاق واسع من الحديد والزعاج ، وظهور آلة التصوير الفوتوغرافى ، وكلها أشياء قلبت منذ القرن التاسع عشر ، مظاهر الطبيعة وأسلوب المعيشة . وتتجلى الثقة بتقدم البشرية ، والإيمان بالمستقبل فى ذلك العصر فى معارض نولية كبيرة .

ومن أبرز ممثلى « الإتجاه المفاهيمى » من فنون القرن العشرين بويس ، وناومان ، وروث ، ولونج . وقد أعتبر كوزت انه يوسع الفن أن يصبح مجال تأمل عقلانى نقدى ، وموضوع تساؤل حول الفن ووظيفته . وقد اقتصر معرض ليفركوسن على أفكار يعبر عنها مباشرة فى صور فوتوغرافية ، وأوراق مطبوعة على الآلة الكاتبة ، وأشرطة موسيقية ، وبرقيات . وصرح الأمريكى وينر Weiner بأن وظيفة الفن بالنسبة له تتحدد فيما يكتب عن الفعل الفنى وليس تحقيق ذلك الفعل .

أما « فن الأرض » فكان استمراراً لاتجاه فن النحت الذى أصبح مباشرة فى الطبيعة ذاتها ، من خلال مختلف مظاهرها . ويوجد الفنان فى هذا المذهب أن يتحول فنه إلى « شبه حفرة كبيرة فى الأرض ، وسيصبح جزءاً من فنه حينئذ ، صنع مواضع لهواة الفن والمشاهدين ، كي يجلسوا عليها وهم يتنعمون ، بل يترفهون فى حوزة العمل الفنى . »<sup>(٥٣)</sup> وهكذا تخطى « العمل الفنى » قاعة العرض ليضم العالم ، واستبدل إطار اللوحة بإطار الوجود ، مما أتاح للفنان فرصة المشاركة فى العمل الفنى ، بقيامه بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم ، واندماج الفنان فى مشاهد العمل الفنى مع الطبيعة ، بحيث أصبح يعكس طابعاً تأملياً صوفياً . وقد نحت ريتشارد لونج R. Long فى الطبيعة مباشرة نواثر كبيرة وجدراناً طويلة ، وأشكالاً حلزونية صنعت فى الطبيعة من الحجارة كظاهرة مستمدة منها<sup>(٥٤)</sup> .

ومن الاتجاهات الفنية المعاصرة التى تسعى إلى رفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون ، وبين الفن والحياة ، أيضاً مذهب الهابتننج Happening (الحدوثية) الذى ظهر فى أمريكا فى أوائل الستينات ، وفيه يسعى الفنان إلى إزالة الحواجز بينه وبين جمهوره . ومن أهم الجماعات الفنية فى هذا المذهب ، حركة الفلوكسس ، التى تهدف من خلال العمل الفنى التحرر من مختلف القيود الجسدية والعقلية . إذ أن عملية اشراك المشاهد بفعالية فى إنتاج الصور التشكيلية فى هذا النوع من الفن شئ جوهري فى العمل الفنى . وذلك من

منطلق مبدأ أن ما يكسب العمل الفني أهميته هو إدراكه . إذ أن الفن ، وبهذه الطريقة ينشأ ، ويحتل مكانه في الوجود ، من خلال تأمل المشاهد ، وإحساساته ، وفهمه وذاكرته ، وايضاً من خلال قدرة هذا المشاهد على التعبير . هكذا يقتصر الفنان في مذهب الفلوكسوس على رسم العمود الفقري للعمل ، وترك للمشاهد نوره الذي يساهم به في كسوة هذا العمود الفقري « بالحم » . والفنان هنا لا يهدف من عمله صنع لوحات مكتملة ، أو يصل إلى نتيجة منتهية ، وإنما هدفه هو العمل ذاته ، وكل ذلك بالطبع يثير فينا إحساساً بالإندهاش .

إن الصورة الساكنة ، ومنذ الستينات لم تعد كافية في الفن المعاصر ، والفنانون اليوم يبحثون عن صورة حية ، يتوحد فيها المكان مع الزمان ، بل تتماثل فيها الحقيقة مع الصور . وهذا هو الفنان الأمريكي بروس ناومان ، ينشئ غرفة في قاعة عرض في لوس انجلوس ، ذات خمسة ممرات مختلفة في إتساعها ، ثلاثة منها ضيقة لا يمكن دخولها ، ويكتفي الزائر بمشاهدتها عن بعد ، وفي نهاية أحد الممرات التي يمكن دخولها هناك منظران فوق بعضهما ، يظهر واحد منهما غرفة فارغة مصورة على الفيديو . أما الثاني فيظهر دائرة مغلقة تعرض صورة الزائر أثناء محاولته دخول الممر الضيق غير أن الصورة تصغر وتبتعد كلما اقترب منها المشاهد . مما يعطي انطباعاً بابتعاد المشاهد عن نفسه ، وذلك الإنطباع يتبعه إحساس المشاهد بضيق والحصار كلما مضى داخل الممر . فابتعاد صورة المشاهد تشعره بفراقه لذاته ، فيصاب بحالة غريبة . أن ناومان خلق بهذا العمل نوعية جديدة من الفن . ونوعاً مستحدثاً من التشكيل



الشخصى وقد ذكر الناقد الألماني بيتر هوفمايستر Peter Hoffmeister فى مقاله  
 « رعاية الفنون والتطورات المعاصرة » Mäzenatertum im Wandel بأن التناقض  
 هو المعلم الجوهري فى الفن المعاصر فإذا أحس الإنسان العادى بانزعاج من  
 وراء تأمل عمل فنى ما ، فإن هذا يعنى انه جيد ، وإذا استنكر فإن هذا يعنى انه  
 عمل عظيم .

والحقيقة ان الفن بقدر ما هو صناعى ، فهو إذن إنسانى . وقد صار فى  
 عصرنا معقداً ومتعددأ ، ويقدر ما تصبح حركية الحياة أسرع وأكثر صناعية  
 تتغير اتجاهات الفن ، ويبتعد عن الأشكال المألوفة ، وتتحطم الحدود بين الأشكال  
 الفنية، وتجريبات الفن وكل الإتجاهات الجديدة فى الفن تبحث الآن عن حوار بين  
 الفنان والعمل الفنى والجمهور .

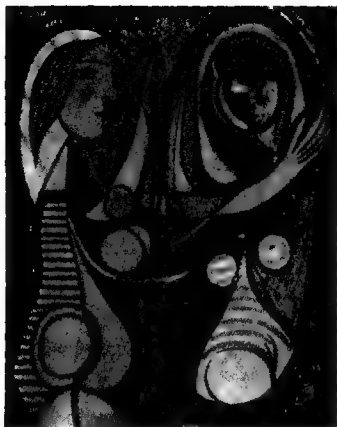






الفن التكعيبي - بيكاسو ، « وجه دورا مار » (١٩٣٧) ، باريس





الفن التكعيبي - بيكاسو ، « فتاة امام المرأة » (١٩٣٢) متحف اللوفر ، باريس



الفن التجريدي - كاندينسكي « موقعة حربية » (١٩١٠) المتيت جاليري ، لندن





الفن السريالي - سلفادور دالي . « اسبانيا » (١٩٣٦ - ١٩٣٨) ، روتردام



الفن السريالي - سلفادور دالي . « امرأة وحصان وأسد ينامون متخفيين » (١٩٣٠) ، باريس





## الهوامش

- (١) مالك بن بنى : مشكلة الثقافة ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، ص ٢٩ .
- (٢) A. Hallowell: Behavior and World View, P. 19.
- (٣) يوسف ميخائيل أسعد : الثقافة بين الأدب والفن ، ص ٦ .
- (٤) Robert Myron: Prehistoric Art, P. 3
- (٥) Ibid., P. 8.
- (٦) Ann Sieveking: The Cave Artists, P. 15.
- (٧) H. G. Bandia and Others : The Art of The Art Of The Stone Age. 68-69.
- (٨) R.J. Braidwood: Prehistoric Men. P. 14.
- (٩) René Huyphe: L, Art, Sa Nature et Son Histoire, P. 51.
- (١٠) E.H. Grombrich: The Story of Art. P. 20.
- (١١) Gordon Childe: What Happened in History. P. 38.
- (١٢) Delacroix Horst & Tansey J. Richard: Art Through Ages, P. 12.
- (١٣) Erik H. Erikson: Childhood and Society, P. 96.
- (١٤) ميشيل ليزيس : زنوج أفريقيا وفنون النحت ، ص ٣٧٥ .

(١٥) د. اسامه عبد الرحمن النور : مجتمعات الإشتراكية الطبيعية ، ص

٢٥١ .

(١٦) ارنست كاسيرر : الأسطورة والدولة ، ص ٦١ ، ٦٢ .

Emile Durkheim: The Lementary Forms of the Religions (١٧)

Life P. 123.

S.C. Levi-Strauss: Structural Anthropology, English (١٨)

Trans. by Claire Jacobson, P. 203.

Harris Marvin: The Rise of Anthropological Theory, P. (١٩)

188.

(٢٠) د. عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، ص ١٩ .

(٢١) ارنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

Emile Durkheim: The Lementary Forms of the Religions (٢٢)

Life, PP. 100-101.

C.G. Jung, C. Kereny: Introduction to Science of (٢٣)

Mythology, P. 106.

(٢٤) ارنست كاسيرر : الدولة والأسطورة ، ص ٥٧ .

(٢٥) هـ . فرانكفورت ، وآخرين : ماقبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ،

ص ٢٧٦ .

(٢٦) د. عفيف البهنسي : الفنون القديمة ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ .

(٢٧) ابراهيم حماده : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، ص ٢٣ .

(٢٨) ورد فى النصوص الفرعونية ان السحرة قد صوروا تماثلاً شمعيًا يحاكي الملك رمسيس الثالث ، وتلوا عليه تعاويذهم وقربوه من صهد النار إعتقاداً منهم ان ذلك يصيب الملك بالحمى فى الواقع ، غير أن النصوص ذكرت أيضاً أن أمرهم قد اكتشف وقبض عليهم وصودرت تماثيلهم الشمعية التى تحاكيه .

(٢٩) أحمد تيمور ( باشا ) : خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب ص ٤٢ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٧٥ .

(٣١) د . عبد الحميد يونس : الحكاية الشعبية ، ص ٢٠ .

(٣٢) ميشيل ليزيس : زنوخ أفريقيا وفنون النحت ، ص ٣٦٨ .

(٣٣) Emmanuel Anati: The Imprint of Man, P. 13.

(٣٤) هربرت ريد الفن والمجتمع : ترجمة فارس مترى ضاهر ، ص ٦٤ .

(٣٥) J.B. Donne: African Art and Paris Studios 1905-20, P. 105.

(٣٦) تطلق كلمة « باروك » ( نسبة إلى الكلمة البرتغالية Barroco ) على اللؤلؤة إذا لم تكن ذات شكل منتظم وذلك بمعناها الدقيق .

(٣٧) Larras Hill: Baroque and Rococo, P. 12.

(٣٨) Denis Mathews: Fauvism. P. 20.

(٣٩) J.B. Donne: African art and Paris Studios 1905-20. P. 114.

- Charles Wentinck: Modern and Primitive Art PP. 14-15. (٤٠)
- J.B. Donne: Ibid., P. 100. (٤١)
- Charles Wentinck: Ibid., P. 15. (٤٢)
- E.H. Grombrich: The Story of Art, P. 452. (٤٣)
- Jean-Luc Paval: Modern Art, the decisive years 1884- (٤٤)  
1914, P. 207.
- Werner Spies: Josef Albers, P. 9. (٤٥)
- E. Gomringer: Josef Albers, P. 104. (٤٦)
- Edward B. Henning: The Spirit of Surrealism P. 62. (٤٧)
- Ignacio Gomez de Liano: Dali, P. 5. (٤٨)
- Ibid., P. 6. (٤٩)
- Robert Descharnes: Dale, P. 127. (٥٠)
- Marinne Oesteche: Mollwo, Dadaism & Surrealism, P. (٥١)  
83.
- (٥٢) المؤلف : اتجاهات في الفن الحديث ، دار المعارف  
بمصر ، ١٩٩١ ، ص ٥٨ - ٦٠ .
- Walter De Maria: Art Povera, Conceptual, Actual or (٥٣)  
Impossible Art, P. 13.
- (٥٤) المؤلف : اتجاهات في الفن الحديث ، ص ١٦٧ ، ١٦٩ .

## المراجع العربية

- ١ - ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦١ .
- ٢ - أحمد تيمور ( باشا ) : خيال الظل والعب والتماثيل المصورة عند العرب ، دار الكتاب العربي بمصر ، ١٩٥٧ .
- ٣ - إرنست كاسيرر : النولة والأسطورة ، ترجمة د. أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة ، ١٩٧٥ .
- ٤ - أسامة عبد الرحمن النور ( دكتور ) : مجتمعات الإشتراكية الطبيعية ، دراسة تحليلية لتطور الثقافة والتقنية والإقتصاد في مرحلة ما قبل التاريخ ، اورينتال للنشر والطباعة والتوزيع ، مدريد ، ١٩٨٣ .
- ٥ - عبد الحميد يونس ( دكتور ) : الحكاية الشعبية ، الهيئة المصرية العامة ، ١٩٨٥ .
- ٦ - عفيف البهنسي ( دكتور ) : الفنون القديمة ، دار الرائد اللبناني ، بيروت ١٩٨٢ .
- ٧ - هـ . فرانكفورت وآخرين : ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨٠ .
- ٨ - مالك بن بني : مشكلة الثقافة ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، دار الفكر دمشق ، ١٩٨٩ .

- ٩ - ميشيل ليزيس : زنوج افريقيا وفنون النحت ، في كتاب أصالة الثقافات  
وبورها في التفاهيم الأولى ، ترجمة حافظ الجمال ، مراجعة د. يوسف  
مراد ، دار الفكر العربي ، مصر ، ١٩٦٣ .
- ١٠ - هريرت ريد : الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متری ضاهر ، دار القلم  
بيروت ، ١٩٧٥ .
- ١١ - يوسف ميخائيل أسعد : الثقافة بين الأدب والفن ، نهضة مصر ، ( بدون  
تاريخ نشر ) .



## المراجع الأجنبية

- (1) Anati, Emmanuel (edition): The Imprint of Man  
Cambridge University Press, 1983.
- (2) Bandia, H.G. and Others: The Art of the Stone Age,  
London, 1961.
- (3) Braidwood, R.J.: Prehistoric Men, Seventh edition,  
London, 1961.
- (4) Childe, Gordon: What Happened in history. Penguin  
Books, New York, 3 rd, Ed., 1946.
- (5) Daval, Jean-Luc: Modern Art, the decisive years 1884-  
1914, Skira, Switzerland, 1979.
- (6) De Liano, Ignacio Gomez: Dali, Ediciones Poligrafa,  
S.A., Barcelona (Spain) 1983.
- (7) Descharnes, Robert: Dale, Thames & Hudson, London,  
1987.
- (8) Donne, J.B.: African Art and Paris Studios 1905-20, in:  
"Art in Society" edited by Michael Greenhalgh &  
Vincent Megaw, Duckworth, 1978.

- (9) Durkheim, Emile: *The Lementary Forms of the Religions Life*, Collier Books, 1961.
- (10) Erikson, Erik H.: *Childhood and Society*. N.Y., Norton, 1950.
- (11) Cromring, E.: *Josef Albers*, N.Y. 1968.
- (12) Grombrich, E.H.: *The Story of Art*, Phaidon, 1972.
- (13) Hallowell, A.: *Behavior and World View*, Stanleg Diamond Ed. N.Y. Columbia University Press, 1960.
- (14) Henning, Edward B.: *The Spirit of Surrealism*, The Cleveland Museum of Art in Cooperation with Indiana University Press 1979.
- (15) Hill, Larras: *Baroque and Rococo*, Galley Press New York, 1980.
- (16) Horst, Delacroix & Tansey, Richard; Gardneres: *Art Through Ages*, 8 edition Company, N.Y., 1970.
- (17) Huyphe, Réne: *L, Art, Sa nature et Son histoire*, Hamlyn, London, New York, etc. 1966.
- (18) Jung, C.G.: Kerenyl, C.: *Introduction to Science of Mythology*, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1970.
- (19) Levi-Strauss, S.C.: *Structural Anthropology*, English Translation by: Claire Jacobso, Anchor Books Edition, London, 1967.



- (20) Marvin, Harris: The Rise of Anthropological Theory, Thomas, Y., Crowell Company, N.Y., 1963.
- (21) Mathews, Denis: Fauvism, Methen & Co. Ltd., London, 1961.
- (22) Myron, Robert: Prehistoric Art, Pitman Publishing Corp. London, 1964).
- (23) Oestechte, Marinne: Mollow, Dadaism & Surrealism, Phaidon Press Limited, Oxford, 1979.
- (24) Sieveking, Ann: The Cave Artists, Thames & Hudson, London, 1979.
- (25) Spies, Werner: Josef Albers, Stodio Vista, London, 1971.
- (26) Walter, DE Maria: Art Povera, Conceptual, Actual or Impossible Studio Vista, London, 1969.
- (27) Wentinck, Charles: Modern and Primitive Art, Phaidon, Oxford, 1978.

٩٤/٧٠٩٣	رقم الإيداع بدار الكتب
I.S.B.N. 977-00-7260-5	الترقيم الولي

## كتب أخرى للدكتور محسن عطيه

- ١- القيم الجمالية في فنون عصر النهضة - دراسة نقدية ١٩٨١
- ٢- اتجاهات فن الغرب في القرنين التاسع عشر والعشرين ١٩٨٢
- ٣- موضوعات في الفنون الإسلامية طبعة أولى ١٩٨٥
- طبعة ثانية ١٩٩٠
- طبعة ثالثة ١٩٩٤
- طبعة رابعة ١٩٩٧
- ٤- موضوعات في الفنون التشكيلية ١٩٨٩
- ٥- اتجاهات في الفن الحديث طبعة أولى ١٩٩١
- طبعة ثانية ١٩٩٣
- طبعة ثالثة ١٩٩٥
- ٦- غاية الفن - دراسة فلسفية ونقدية طبعة أولى ١٩٩١
- طبعة ثانية ١٩٩٦
- ٧- الفن وعالم الرمز طبعة أولى ١٩٩٣
- طبعة ثانية ١٩٩٦
- ٨- الفن والحياة الاجتماعية طبعة أولى ١٩٩٤
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ٩- جذور الفن طبعة أولى ١٩٩٤
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ١٠- تذوق الفن - الأساليب والتقنيات والمذاهب طبعة أولى ١٩٩٥
- طبعة ثانية ١٩٩٧
- ١١- أفاق جديدة للفن طبعة أولى ١٩٩٥



